Centre de Recherche Berbère ("Jeune Equipe" n° 334)
INALCO, 2, rue de Lille, 75343 PARIS Cedex 07

« M.S. — Ussun amaziɣ »
(anciennement « Etudes Ethnolinguistiques Maghreb-Sahara - SELAF »)

Collection dirigée par Salem Chaker.

Cette collection prend la suite, en la recentrant sur le domaine berbère, de l'ancienne série « Etudes ethnolinguistiques Maghreb-Sahara » de la SELAF, dans laquelle sont parus sept volumes entre 1982 et 1988.

Elle a pour objectif la publication d'études originales, d'instruments de travail et de référence (dictionnaires, corpus bilingues etc.) et de documents inédits de linguistique, ethnolinguistique et tradition orale berbères. Elle vise à la fois à combler les lacunes d'une documentation scientifique berbérisante encore très lacunaire et inégale, et à mettre à disposition les résultats de recherches actuelles, susceptibles de contribuer au renouvellement ou à l'élargissement des connaissances en matière berbère.

La collection publie en priorité les travaux et recherches des collaborateurs du Centre de Recherche Berbère de l'Inalco, mais elle reste ouverte à l'ensemble de la berbérologie européenne et maghrébine.

Ouvrages parus dans la collection :

1. J.-M. Dallet : *Dictionnaire kabyle-français*, 1982
2. J.-M. Delheure : *Dictionnaire mozabite-français*, 1984
3. J.-M. Dallet : *Dictionnaire français-kabyle*, 1985
4. J.-M. Delheure : *Faits et dires du Mzab*, 1986
5. K. Cadi : *Le système verbal rifain*, 1987
6. J.-M. Delheure : *Dictionnaire ouargli-français*, 1987
7. J.-M. Delheure : *Vivre et mourir à Ouargla*, 1988
8. S. Chaker : *Linguistique berbère. Etudes de syntaxe et de diachronie*, 1995.
9. R. Achab : *La néologie lexicale berbère (1945-1995)*, 1996.
10. M. Kossmann : *Grammaire du parler berbère de Figuig (Maroc oriental)*, 1997.
11. K. Naït-Zerrad, *Dictionnaire des racines berbères* (formes attestées) I, 1998

Centre de Recherche Berbère - Inalco (Paris)
M.S. — 12 — Ussun *amaziɣ*

Abdellah BOUNFOUR

Introduction à la littérature berbère

1. La poésie

SELAF n° 372

Editions PEETERS
Paris – Louvain
1999



D. 1999/0602/20
ISBN 90-429-0731-2
ISBN 2-87723-427-4
ISSN 0757-7699

INTRODUCTION

PRELIMINAIRES

Si l'on ne considère que les travaux académiques, force est de constater que la littérature berbère a toujours été traitée comme un champ documentaire souvent sommé de révéler la mentalité des Berbères, leur mode de vie, leurs mythes et leurs croyances[1]. La littérature ne serait, alors, que l'expression linguistique de ce que l'on peut appeler, pour reprendre une expression désuète, l'âme berbère. En d'autres termes, les textes ne sont pas étudiés pour ce qu'ils sont aux yeux de leurs producteurs et leurs consommateurs, c'est-à-dire des poèmes et des chants où l'usage esthétique du langage est essentiel. Cette esthétique, comme la langue, mérite d'être étudiée car elle en dit long, elle aussi, sur les Berbères. Mais peut-être apparaît-elle fruste comme le relevait P. Galand-Pernet[2], chez certains spécialistes, pour qu'elle mérite de figurer parmi les études d'esthétique.

Dans ce contexte, on peut comprendre pourquoi les études littéraires berbères ont bénéficié tardivement des méthodes fécondes et qui ont donné des résultats, aujourd'hui incontestés, dans le domaine africaniste, particulièrement chez les spécialistes de l'oralité[3], ou chez les folkloristes du

[1] Voici un exemple déjà ancien: « Pour l'instant il nous suffit de pénétrer plus avant dans leur pensée et de mieux connaître, pour y remédier, cette sorte de malaise qui s'est emparé de leur âme. Or, leurs chants sont à cet égard pleins d'enseignements. », E. Laoust, « Chants berbères contre l'occupation française », *Mémorial H. Basset*, p. 9.
P. Galand-Pernet cite plusieurs exemples et en étudie les raisons en mettant de côté, à juste titre d'ailleurs et pour une meilleure appréciation de la réalité, l'idéologie coloniale dans « Critique occidentale et littératures berbères » (cf. *Littérature orale. Actes de la table ronde, Alger*, OPU, 1982, p. 54-70). Dans la même étude, elle fait remarquer que les textes littéraires sont utilisés comme « échantillon linguistique » (p. 62). Il ne s'agit pas d'empêcher ces pratiques mais de les distinguer nettement de l'étude littéraire proprement dite.

[2] « A propos d'une langue littéraire berbère du Maroc. La koïné des Chleuhs », *Revue de Dialectologie*, Wiesbaden, p. 264.

[3] Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, University Press, 1970 (1° édition).
R. Finnegan, *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, University Press, 1977.
Toutefois, il faut rappeler que P. Galand-Pernet avait utilisé les travaux de P. Guiraud sur le lexique médiéval français et les premiers travaux de P.

domaine balkan[4] par exemple. P. Galand-Pernet remarque qu'entre 1870 et 1960, les études littéraires berbères n'avaient « bénéficié en rien des pratiques rigoureuses de la philologie. »[5]
L'analyse du contenu a été privilégiée, certes, pour des raisons documentaires[6]. Toutefois, certains aspects littéraires ont été abordés. A titre d'exemples, on citera la langue poétique[7], la métrique[8], les procédés du conte etc.. Toutefois, on ne connaît pas de travail systématique sur un point particulier de la littérarité berbère avant le milieu des années 80. Aujourd'hui, on dispose de quelques thèses qui, dans la plupart des cas, sont malheureusement de simples applications de méthodes diverses (sémiotique, poétique, psychanalyse) et, par conséquent, se rangent elles-mêmes dans le rayon généraliste ou applicationniste de chacune de ces disciplines. Toutefois,. elles appartiennent aussi à la poétique berbérisante[9] dans la

Zumthor sur la poésie à l'époque romane (cf. « A propos d'une langue littéraire berbère du Maroc. La koïné des Chleuhs », *Revue de Dialectologie*, Wiesbaden, p. 264 et 265

[4] Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1964

[5] « Critique occidentale et littératures berbères », dans *Littérature orale. Actes de la table ronde*, Alger, OPU, 1982, p. 62

[6] C'est A. Basset qui, à nos yeux, fut le premier à mentionner l'intérêt littéraire de cette tradition, intérêt non seulement des berbérisants mais aussi des spécialistes des autres traditions littéraires: « En somme, en littérature comme ailleurs, la Berbérie est un véritable musée. Les pièces essentielles sont de type archaïque, tellement archaïque qu'elles sont généralement, et à tort d'ailleurs, exclues des histoires littéraires ou, tout au plus, fort rapidement et quelque peu dédaigneusement mentionnées. Et pourtant elles sont riches d'enseignement sur la naissance de l'oeuvre littéraire. », A. Basset, « Littérature berbère »,

[7] P. Galand-Pernet, *Op. cit.*, p. 260-267.
S. Chaker, « La langue de la poésie kabyle », *Cahiers de littérature orale*, N° 16, 1984, p.131-140

[8] C'est le domaine le plus exploré après le conte. En effet, on trouve l'essentiel, que les chercheurs ne feront que commenter ou développer, dans les deux ouvrages classiques suivants:
– Hans Stumme, *Dichtung und Gedichte der Schluh*, Leipzig, 1895 (Une traduction de cet ouvrage a été réalisée par Annie Devergnas-Collin en 1981 comme mémoire de Certificat d'Etudes Complémentaires sous la direction de A. Bounfour et la collaboration de S. Schmidt).
– Ch. de Foucault, *Poésies touarègues (Dialecte de l'Aheggar)*, 2 vol., Paris, 1925 (vol. I) et 1930 (vol. II).

[9] On peut formuler le même jugement sur certains travaux de linguistique, particulièrement en phonologie.

mesure où elles apportent de nouveaux documents littéraires et des résultats non négligeables pour la poétique berbérisante proprement dite.
D'emblée, on a fait comme si l'expression « littérature berbère » allait de soi. Chez les linguistes berbérisants, on connaît, pourtant, les discussions sur l'existence d'une langue berbère et de ses rapports avec la réalité dialectale très éclatée et très diverse. Cette discussion se résume toujours par la maxime suivante : « Il y a une unité et une diversité de la langue berbère. »
La même maxime s'applique au domaine littéraire. On peut affirmer une convergence littéraire et constater dans les faits autant de dialectes ou de parlers, autant de littératures. S'il en était ainsi, cela présuppose qu'une littérature implique une langue et une seule et réciproquement. Ainsi parle-t-on de littérature française, anglaise et allemande. Mais pourquoi distingue-t-on la littérature américaine de l'anglaise alors que la langue est la même? L'américain, serait-il un dialecte anglais aussi différencié que l'est le chleuh du kabyle ? Pourquoi parle-t-on de littérature francophone dès qu'il s'agit du français non hexagonal ? Est-ce parce qu'il s'agit de dialectes différenciés? P. Galand-Pernet définit ainsi cette thèse pour le berbère au plan méthodologique sans se prononcer sur le fond:

> « [...] il est plus sage de postuler au départ, pour les recherches littéraires dans ce domaine, une pluralité, une diversité : on parviendra sans doute à trouver des traits communs (seront-ils « berbères », « maghrébins », « africains », « méditerranéens » ? c'est un autre problème, connexe) [...] »

La seconde thèse est plus ancienne ; elle postule l'existence d'une littérature des Berbères. R. Basset fut le premier à travailler sur cette base. L'idée n'est pas seulement fondée sur la langue mais aussi sur une représentation anthropologique unitaire de la population berbère. Aujourd'hui, on parlera d'ethnie berbère, là où Basset (1920 : 54) parlait de « race berbère ». Il y a une littérature berbère parce qu'il y a une ethnie berbère même si cette ethnie parle kabyle, chleuh, touareg et chaoui. Elle a prévalu et prévaut même aujourd'hui de manière souterraine.

Cette thèse est reprise aujourd'hui sur un plan strictement littéraire. On conjoint le critère de l'ethnicité à d'autres pour élaborer le concept d'espace littéraire. Voici comment D. Merolla (1996 : 40) définit l'espace littéraire kabyle :

> « the continuum constitued by the productions of Kabyle authors, including a series of partially overlapping literary corpora defined respectively by linguistic, thematic, and geopolitical criteria. »

L'espace littéraire n'est donc pas seulement linguistique. En effet, l'auteur postule que la communauté et la langue kabyles sont des traits fondamentaux dans le discours des intéressés d'après les résultats de ses enquêtes. Certes, la thèse est reprise pour un dialecte mais rien n'empêche de la généraliser au monde berbère. On n'en fera rien d'autant plus que, chacun le sait, l'esthétique relève de traditions et de valeurs sociales et communautaires. Toutefois, si l'on ne retient que l'usage esthétique de la langue (la littérarité), nos recherches sur les thèmes et la forme montreront qu'on peut postuler l'existence d'une poésie berbère. Il y a donc un usage esthétique de leur langue/leurs dialectes ou parlers chez les Berbères, cet usage leur est commun à plusieurs égards dont certains seront abordés dans cet ouvrage. On assumera donc, ici, la thèse d'une esthétique poétique berbère dans les performances multiples des traditions régionales, des dialectes et des relations inter-textuelles avec d'autres cultures méditerranéennes et africaines.

OBJECTIF DE L'OUVRAGE

Le but de cet ouvrage n'est pas de démontrer l'existence d'une ou de plusieurs poésies berbères. Il se veut descriptif de cette/ces poésie(s), de l'esquisse d'un état des lieux de la poétique berbérisante car il s'adresse à l'honnête homme curieux de la chose berbère mais aussi et, surtout, aux étudiants berbérisants pour les introduire à l'analyse littéraire des textes poétiques berbères. L'expression « analyse littéraire » présuppose l'existence d'un objet spécifique et, par conséquent, identifiable. Assurément, il existe. On désignera cet objet d'un terme emprunté à R. Jakobson, terme très répandu aujourd'hui dans la poétique, la littérarité.

On appelle « littérarité », la fonction esthétique du discours ou, comme le dit P. Valéry à propos de la littérature: elle « a pour substance et pour agent la parole, déliée de tout son poids d'utilité immédiate »[10]. Cette définition dispense, pour l'instant, de toute justification de l'existence de cette pratique dans un régime de l'oralité. En effet, il y a une différence nécessaire entre l'écriture (écrire des textes littéraires) et la littérarité, espace où se déploie l'esthétique du discours. De la sorte, il n'y a aucune raison de ne pas reconnaître cette esthétique dans un champ réputé à régime oral même si le nôtre ne l'est plus de manière exclusive depuis plus d'un millénaire.

Si tel était le cas, l'analyse littéraire vise à décrire cet espace esthétique du discours littéraire berbère. Toutefois, cette description n'est pas aisée à définir car plusieurs points de vue sinon plusieurs théories se disputent cet espace esthétique.

Comme il s'agit, ici, d'une introduction, on laissera de côté cette discussion sur les théories littéraires. On appliquera aux textes berbères les méthodes incontestées aujourd'hui courantes dans l'analyse de la poésie. Néanmoins, il n'est pas question, ici, de résumer ces théories. C'est au lecteur de se reporter aux ouvrages et aux manuels disponibles sur tel ou tel thème traité quand cela s'avère nécessaire. Mieux, on présuppose que les grandes lignes de ces théories sont connues du lecteur du présent ouvrage. Pour lui faciliter la tâche, on les cite dans la bibliographie et dans les notes chaque fois que la nécessité s'en fait sentir.

PRINCIPES D'ELABORATION DE L'OUVRAGE

Ouvrage introductif, ce livre est construit dans le respect d'un principe fondamental et de quelques critères qu'il n'est pas inutile d'énumérer. Le principe peut être énoncé comme suit: expliciter au maximum, particulièrement quand il s'agit des opérations de lecture des textes comme dans les chapitres 4 à 7. En effet, certains lecteurs trouveront qu'on aurait du faire l'économie de tel ou tel passage. Certes, mais l'explicitation maximale n'est pas seulement didactique, elle est aussi à visée scientifique dans le sens où l'on exhibe l'ensemble du processus explicatif du fait littéraire envisagé.

---

[10] P. Valéry, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 81

Les critères choisis pour tenir ce principe sont les suivants:
(i) Partir toujours d'un texte court et simple. En effet, tous les poèmes analysés répondent à ces critères. Le poème le plus long ne dépasse pas vingt vers. D'ailleurs, ce dernier, relativement long, n'est utilisé que pour montrer que la taille d'un texte n'est pas un critère pour fonder la validité ou la non validité de l'analyse. C'est pourquoi un poème court est utilisé pour initier au problème littéraire choisi dans chaque chapitre et un poème un peu plus long pour éprouver l'efficacité de l'analyse.
(ii) Pour se dégager très rapidement de la fonction utilitaire du discours (fonction de communication entre autres), on fait suivre le poème d'une traduction et, le cas échéant, de notes lexicographiques, grammaticales et/ou socio-culturelles. C'est ici que les travaux ethnographiques, anthropologiques et les autres seront d'une grande utilité. Toutefois, il faut insister encore qu'ils ne remplaceront pas l'analyse littéraire, du moins celle menée ici.
(iii) Les termes techniques essentiels ne sont jamais utilisés sans être définis de manière très simple qui choquerait, parfois, le spécialiste tatillon[11]. On a évité autant que faire se peut le jargon dans ces définitions. Toutefois, des renvois bibliographiques sont signalés pour répondre à la curiosité du lecteur qui veut approfondir les questions méthodologiques et terminologiques mises à contribution dans cet ouvrage.

PLAN DE L'OUVRAGE

Dans le premier chapitre, on exposera quelques problèmes fondamentaux relatifs à la terminologie et à l'histoire poétiques berbères sans prétendre les résoudre. On fera le point sur ce qui est connu et sur ce qui ne l'est pas tout en posant quelques orientations de recherche. Le second chapitre abordera des questions relatives aux genres poétiques particulièrement des notions comme la poésie traditionnelle et la poésie contemporaine. En d'autres termes, il s'agit de répondre à la question suivante : qu'en est-il de la diachronie

[11] Il en est ainsi du concept de sème dans le chapitre 4. Cette simplification est nécessaire sinon il faudrait un long exposé pour justifier l'élaboration des sèmes évoqués pour la lecture. C'est là justement où on renvoie le lecteur aux travaux théoriques qui ont élaboré le concept en question.

et de la synchronie dans l'analyse des genres poétiques berbères ? Le troisième chapitre approfondira les résultats du précédent en étudiant la thématique de la poésie traditionnelle et contemporaine. On parle du très classique de l'amour pour illustrer et fonder la distinction entre la poésie traditionnelle et la poésie contemporaine. On choisira les poètes reconnus pour mener à bien cette entreprise. Le quatrième chapitre ira dans l'analyse détaillée des textes en prenant appui sur trois concepts fondamentaux –l'isotopie, le trope et le cliché– requis par le principe d'une lecture immanente privilégiée ici. Il ne s'agit pas de nier les rapports du texte avec l'histoire et la société. D'autres travaux se réclamant d'autres disciplines comme la sociocritique, la sociologie de la littérature et l'histoire littéraire (chapitre 1), seront requises.
L'analyse formelle sera restreinte à la métrique et à son rapport aux règles linguistiques en général et à certaines d'entre elles en particulier. On commence par une introduction des règles de base de la métrique, celles des unités minimales comme la syllabe, puis des règles de niveau supérieur relatives au pied, unité supérieure à la syllabe et inférieures au vers (chapitre 5). L'ensemble de ces règles sont d'abord dégagées de la poésie chleuh puis confrontées, une à une, aux données kabyles, tamazight et rifaines (chapitre 6). On termine cette analyse métrique sur des considérations de présentation écrite de la poésie berbère. Elles orientent toutes vers l'analyse critique de ce qu'il est commun d'appeler distique, tercet, quatrain, la strophe en un mot, c'est-à-dire une unité de niveau supérieur au vers et inférieure au poème. Cette critique aboutit à une nouvelle définition du vers. Ce sera l'objet du chapitre 7. Le dernier chapitre étudie le rapport des règles métriques avec les règles grammaticales de la langue usuelle car il est vrai que certains énoncés poétiques apparaissent déviants au vu de la grammaire de la langue ordinaire. Pourtant, ces énoncés sont non seulement reçus par les autochtones mais ils sont goûtés car doués, pour eux, d'une grande qualité poétique et artistique. La conclusion insistera beaucoup sur les résultats qui paraissent assurés, celles qui restent à consolider et indiquera les perspectives les plus fortes et les plus prometteuses quant à une meilleure connaissance de cette poésie.
On ajoutera deux annexes. Le premier sera une note de recherche sur les rapports de la poésie lyrique berbère avec les

poésies courtoises méditerranéennes et le second une présentation annotée et commentée de la transcription de la poésie kabyle et chleuh en caractères arabes.

TRANSCRIPTION

Le lecteur rencontrera plusieurs transcriptions : celles des textes cités et la nôtre. En l'absence d'une norme, chaque auteur, surtout les pionniers, avait son système. Nous avons respecté ces systèmes dans la mesure du possible en signalant nos changements.
Quant à notre transcription, elle est conforme à la norme usuelle Inalco excepté le /c/ écrit /š/ :

- Voyelles : a, u, i.
- Consonnes : (i) occlusives : b, d, t, g, k, q, r, (ii) fricatives : f, z, s, j, š, γ, x, ε et h, (iii) nasales : m et n, (iv) liquides : l et r et (v) semi-voyelles : w et y.

Les tendues et les géminées seront notées par le redoublement du graphème de la consonne simple et l'emphase par un point souscrit. Toutefois, *ḥ* n'est pas une emphatique.

CHAPITRE 1

TERMINOLOGIE, HISTOIRE ET GENRES POETIQUES

LE NOM BERBERE DE LA POESIE

1. *Préliminaires*

A l'instar de l'existence d'un espace littéraire kabyle et de l'existence de fortes convergences des dialectes berbères, on postule qu'il y a un espace littéraire berbère global englobant l'ensemble des productions poétiques dans l'aire de la berbérophonie. Il va sans dire que ce postulat ne signifie pas la mise à l'écart des différences ou des variations à l'intérieur même d'un dialecte. Au contraire, postuler un espace littéraire berbère oblige à considérer deux résultats de l'enquête: les convergences et les divergences, d'une part, et leur explication ou du moins des hypothèses explicatives d'autre part. De ce point de vue, l'expérience des linguistes berbérisants est éclairante. Il en est de même des travaux ethnographiques comme ceux de E. Laoust où le comparatisme inter-berbère est toujours stimulant.
Ceci étant dit, la littérature berbère existe-t-elle? On ne connaît pas de société qui ignore l'usage esthétique de sa langue. Soit! Mais cet usage, est-il attesté par une production? Cette production, est-elle significative pour justifier cette investigation?
Si la production littéraire est attestée par les textes, y a-t-il des textes littéraires berbères?
Dans le court article d'A. Basset cité plus haut, l'auteur énumère trois recueils de contes[1] et deux recueils de poésie[2].
Certes, le cadre de ce court article lui interdit de citer l'ensemble des textes publiés. Toutefois, il n'est pas sans intérêt de citer H. Stumme dont A. Basset parlera ailleurs. En effet, ce dernier publie une intéressante anthologie de poésie et cite des recueils publiés avant lui. Il cite bien sûr Hanoteau

---

[1] René Basset, *Contes populaires berbères*, Paris, 1887.
E. Dermenghem, *Contes kabyles*, Paris, 1945.
E. Laoust, *Contes berbères du Maroc*, Paris, 1949
[2] A. Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Paris, 1867.
De Foucauld, *Poésie Touarègues (dialecte de l'Aheggar)*, Paris 1925 et 1930.

mais y ajoute d'autres dont les corpus sont moins abondants[3]. Or, si l'on considère la bibliographie berbère, aujourd'hui, on constatera qu'elle est non seulement abondante en corpus de textes traditionnels mais elle apporte des nouveautés étonnantes et nombreuses:

(i) La collecte a continué celle des pionniers et elle propose, aujourd'hui, des textes nouveaux sur des régions traditionnellement documentées (Grande Kabylie, Sud marocain);

(ii) Certaines régions non couvertes par la tradition berbérisante révèle un trésor de textes de grande valeur (Gourara, Glaoua);

(iii) la recherche révèle l'existence sinon la persistance de textes écrits en Kabylie[4], au Sous[5] et en Mauritanie[6]. Rappelons que P. Galand-Pernet écrivait:

> « Dans le monde berbérophone, le pays chleuh est une des rares régions qui possèdent une littérature écrite. »[7]

(iv) On connaît un peu mieux certaines traditions scripturaires et littéraires fort anciennes. Les textes témoignent de plusieurs siècles d'existence et confèrent à la poésie berbère une profondeur historique à ce jour inexploitée de manière systématique .

(v) Le dynamisme d'une littérature contemporaine diversifiée: on continue de produire des poèmes de facture traditionnelle (Moustaoui[8]), en rupture avec la tradition (Azaykou[9]), voire engagés (Ferhat[10])..

Tous ces faits attestent d'une longue tradition littéraire et de son dynamisme actuel. Les manuscrits berbères connus – recueils de poèmes religieux certes– à ce jour dans le Sous

[3] B. Ben Sedira, *Cours de langue kabyle*, (p. 377-417)
[4] T. Yacine, *Poésie berbère et identité. Qaci Udifella, héraut des At Sidi Braham*, Paris, Editions de la MSH, 1987.
[5] Pour cette région, les travaux de P. Galand-Pernet sont suffisamment connus.
[6] Ould Bara Yahya, Mazrûfa (al-). *Transcription, traduction et annotation*, Paris, Inalco, DEA.
[7] *Op. Cit.*, p. 296
[8] Par exemple, *Iskraf*, Matbacat Dâr al-Kitâb, Casablanca, 1976
[9] Voir son premier recueil *Timitar*, Manšûrât Eukâz, Rabat, 1988
[10] Chérif Makhlouf, *Chants de liberté. Ferhat la voix de l'espoir. Textes berbères et français*, L'Harmattan, Paris, 1997

marocain, par exemple, remontent au XVIII° siècle et des indications d'une poésie vivante sont dans les ouvrages de Yûsî (XVI-XVII°eme siècle). Il semble réaliste de ne plus se contenter d'analyse littéraire mais de songer à l'élaboration d'une histoire littéraire berbère. Soit! Mais en quoi ces productions sont-elles significatives? C'est là un problème d'évaluation qualitative. En sommes-nous déjà là? La réponse est négative dans la mesure où l'analyse littéraire n'a pas produit de savoir significatif à ce jour. A supposer que cela soit acquis, quels critères avons-nous pour en juger? A moins de formuler des appréciations subjectives sur des œuvres d'un autre temps. Quoiqu'il en soit, la tâche actuelle reste celle de l'analyse ou, plus précisément, d'une enquête strictement littéraire.

2. *Petite enquête sur le nom berbère de la poésie*

D'emblée, comment les Berbères nomment-ils la poésie et le poète ? Le nom générique de la poésie reste très flou. Selon les régions, on dispose de vocables multiples d'autant plus que la poésie est indissociable de la musique, du chant et de la danse. Toutefois, les travaux sur les manuscrits berbères révèlent l'existence d'une poésie indépendante de toute pratique musicale ou vocale chantée. C'est sur cette opposition importante que nous prendrons appui pour avancer ces réflexions sur la dénomination berbère de la poésie.

On ne retiendra, ici, que les termes les plus fréquents dans les dialectes les plus documentés et on insistera sur ceux qui sont communs sans occulter les différences de sens quand il y en a. Toutefois, on les abordera dans chaque dialecte pour cerner le système local avant de les comparer à leurs semblables ou à leurs équivalents dans les autres dialectes[11].

Le chleuh

Le terme qui vient à l'esprit dès qu'on parle de poésie est *amarg*. Il a des sens multiples[12]. On se contentera, ici, de

[11] P. Galand-Pernet, « Critique occidentale et littératures berbères », *Littérature orale*, OPU, Alger, 1982, p. 66
[12] L'*Encyclopédie berbère* ne lui consacre pas d'entrée. Toutefois, l'*Encyclopédie du Maroc* (T. 2, p. 667-673) trace quelques unes de ses diverses significations. On peut y ajouter ce qu'écrit Justinard (*Hesperis*, T.

retenir les significations proches de notre propos qui sont le chant, la danse et la fête où l'on chante et danse. On dira, alors, que ce terme serait plus adéquat pour nommer la poésie chantée et dansée d'autant plus qu'il désigne la performance la plus importante des *rrways*[13]. Toutefois, si l'on se réfère à

I, Rabat, 1923, p. 227) : « La poésie a un nom chez les Chleuhs et ce nom est aussi celui de l'amour. C'est le mot *amarg*, dont le sens est très vaste. *Amarg*, c'est la poésie, les chansons. Mais c'est aussi les séances mêlées de danse et de chants dans lesquelles on dit ces chants. Et, comme l'amour ne va pas souvent sans chagrins et sans regrets, *amarg*, c'est aussi encore le chagrin, le regret et l'absence. » Belle logique métonymique que tout enquêteur en pays chleuh a dû rencontrer chez ses informateurs et que Justinard reprend avec sympathie. Dans une note, il donne une expression retranscrite ainsi : *inya-yi umarg-nnun* ou « Je m'ennuie de ton absence. » On trouve cette signification en mozabite mais associée à un autre terme emprunté à l'arabe (*daq*). Dans une autre publication, il fait de *amarg* la désignation de tous les genres littéraires chleuhs comme s'il était le synonyme du terme français « littérature » (*Hesperis*, T. XXXVI, 3-4/1949, p. 321).

On ignore le sens étymologique de ce terme. Toutefois, signalons que P. Galand-Pernet écrit qu'il dériverait de la racine *WRG* (rêver) et que, par conséquent, *amarg* serait « ce qui rassemble les rêves » ou « domaine de visions, des jeux de l'imagination, des illusions. », (« Littérature orale et représentation du texte : les poèmes berbères traditionnels », *Etude de littérature ancienne* 3, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure (PENS), 1987, p. 107-118. Cette étymologie évoque le terme mozabite cité plus haut, lequel signifie, comme *amarg* dans certaines locutions, « s'ennuyer de l'absence de quelqu'un » mais aussi « rêver de... » (J. Delheure, Dictionnaire mozabite-français, Paris, SELAF, 1984, p. 40). Signalons que le rêve est dit *tirjet* dans ce dialecte, terme non éloigné du chleuh *tawargit* mais très proche du kabyle *taryit* et *tahargit* (J.-M. Dallet, *Dictionnaire kabyle-français*, Paris, SELAF, 1982, p. 713)

[13] Cf. Schuyler, *Op. Cit.*, p. 37-46, particulièrement la table p. 43-44 où *amarg* est défini comme « sung poetry » et p. 347 où le même mot est défini comme suit : « Lit., yearning, (unrequited) love ; poetry ; used here to refer specially to poetry of the rwais ; may sometimes refer to music in general. »

Toutefois, Stumme, en lexicographe, notait naguère que ce terme désignait « Mélodie » (Cf. *Handbuch des Schilhischen von Tazerwalt*, Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhanlung, 1899, p. 163). Destaing remarquait que l'air de musique se disait « *amarg* (*u*) ou *imurig*, pl. *Imurag*, je connais cet air, *ssnegh amarg enna* [...] ; *amarg n Meknas*, c'est un air de Meknes [...] On notera que *imurig* est un pluriel (parfois sous la forme canonique *imurign*) utilisé comme collectif quand il s'agit d'air musicaux. » (*Vocabulaire français-berbère*, 1920).

En 1925, Justinard écrit : « Il y a aussi des professionnels de la danse et du chant, des chanteurs qui parcourent le pays, accompagnés d'une troupe d'acrobates, de jongleurs et de jeunes danseurs. Ces rais, pl. Rouais, vont de tribu en tribu, faisant parfois de longs séjours dans les kasbahs des caïds

d'autres traditions berbères comme celle de l'*ahellil* du Gourara décrit par M. Mammeri, R. Bellil et P. Augier, on ne peut qu'être frappé par la ressemblance de cette cérémonie zénète avec ce que les chleuhs appellent *aḥwaš*. D'après les descriptions de ces deux fêtes, on peut affirmer qu'elles ont plusieurs traits communs (poèmes chantés et dansés, un grand rituel engageant l'ensemble de la communauté concernée, déroulement à un moment privilégié de la vie de la communauté etc...).

Quel serait alors le nom du poète? Dans l'aire chleuh, il y a une multitude de termes pour le désigner. Voici une liste non exhaustive: *aḥiyyad*, *ameddaḥ*, *anešš ad* et *rrays*.

Le dernier terme (*rrays*), un emprunt à l'arabe, désigne dans l'ensemble de l'aire chleuh le chef d'une troupe de musiciens qui chantent ses compositions ou d'autres puisées dans le patrimoine oral. Certaines régions sont réputées productrices des meilleures de ces poètes professionnels (Sud-est du Haut Atlas de Marrakech, Taroudant, Tiznit et leur région respective. Toutefois, il faut noter que certains musicologues les définissent non pas en tant que poètes professionnels mais en tant que musiciens professionnels[14]:

> « The *rwais* (sing.: *rais*), perform in groups of up to fifteen musicians, but the ideal group is much smaller, including only four to seven members. Their music is distinguished from village music, and, indeed, from all other genres of Maroccan music by the use of the *rribab*, a monochord fiddle, and the lotar, a three- or four-stringed lute. Rythmic accompaniment is provided by *naqus* (litt.: bell), which is most often a brake drum beaten with metal rods. »[15]

les plus généreux. » (*Hesperis*, T I, p. 229). Assurément, ou c'est une confusion entre les *rways* et les Ulad Sidi Ḥmad u Musa ou les deux groupes s'organisaient en compagnie de spectacle. Justinard a aussi noté que le poète pouvait être désigné par le terme *asiyaḥ* ou poète errant.

[14] Philip Daniel Schuyler, *A Repertory of Ideas : The Music of the Rwais, Berber Professional Musicians from Southern Morocco*, PhD, Université de Washington, 1979, 356 p. ; toutefois, Stumme définit ce terme comme suit : « Direktor (einer Sängtruppe, [...] Kapitän), Obermann (einer Vereinigung). » (Cf. *Handbuch des Schilhischen von Tazerwalt*, Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1899, p. 214.

[15] *Idem*, p. 20. On rencontre la même définition chez l'ethnomusicologue M. Rovsing Olsen : « *Rays*, au pluriel *rways*, chef, maître. Poète-chanteur chez les Chleuhs s'accompagnant d'un *rribab*, à la tête d'une troupe de musiciens itinérants. Au pluriel, ce terme désigne l'ensemble de la troupe.

Quoiqu'il en soit, ces professionnels de la poésie chantée et dansée sont fortement distingués du reste. D'ailleurs les spectateurs ruraux ou citadins ne s'y trompent pas. Naguère, la place Jamaa el Fna de Marrakech avait toujours sa troupe de *rrways*; il en est de même des grandes places des villes chleuhs. Quant à *ahiyyaḍ* (pl. *ihiyyaḍn*)[16], ces places le connaissent aussi. Il est représenté surtout par les « enfants de Sidi Ḥmad u Musa », le grand saint du Haut Atlas et du Sous depuis le XVI° siècle. Ces troupes sont d'abord appréciées en tant qu'acrobates mais pratiquent aussi la musique, le chant et la poésie. Elles ont contribué à la diffusion de tout un répertoire poétique autant que les *rways* sinon plus qu'eux surtout dans les villages les plus reculés. C'est auprès d'un groupe de ce genre que Stumme a recueilli les poèmes de son ouvrage de 1895[17]. Quoiqu'il en soit, ils sont d'abord identifiés comme acrobates et sont affiliés au saint de Tazerwalt.

Amarir est considéré comme synonyme de *aneḍḍam* (voir ci-dessous) par H. Moujahid[18]; il est opposé à *rrays* dans la mesure où, semble-t-il, il n'est pas professionnel, n'a pas de troupe et n'utilise pas d'instrument de musique[19]. Toutefois, Destaing considère ces deux termes comme des synonymes[20]. Il y a donc une petite enquête à faire pour préciser l'usage réel et pointu des locuteurs eux-mêmes.

Ameddaḥ est un emprunt à l'arabe ; il a le même sens qu'en kabyle et en zénète de Figuig[21], compositeur et/ou chanteur des louanges du Prophète et des saints musulmans. Toutefois, cette poésie peut être produite par d'autres poètes et *ameddaḥ*,

Rraysat, pluriel de *raysa* : 1) chanteuse-danseuse de la troupe de *rways* ; 2) chanteuse se produisant en solo avec une troupe de *rways* ; 3) la variante villageoise, *tarrayst*, signifie poétesse. » (*Op. Cit.*, p. 134)

[16] Il est en usage dans un poème chleuh qui raconte la légende du saint patron de ces « jongleurs » comme dit Justinard qui a recueilli et publié ce poème (« Notes d'histoire et de littérature berbères », *Hespéris*, T. I, p. 237). Il est repris par un poète contemporain (Ali Azaykou, *Timitar*, p. 86).

[17] Il est l'un des rares à retenir ce mot dans son glossaire et le définit ainsi : « Angehöriger einer Säng-oder Akrobattentruppe » (cf. *Op., cit*, p. 160)

[18] *Op. cit.*, p. 669

[19] Omar Houssain Amarir, *al-Şier al-Mayribî al-Amâziyĩ*, Casablanca, Dâr al-Kitâb, 1975, p. 18

[20] E. Destaing, *Op. Cit.*, p. 59

[21] Maarten G. Kossmann, *Grammaire du parler berbère de Figuig (Maroc oriental)*, Paris-Louvain, Peeters, 1997, p. 448

réciproquement, compose des poèmes autres que des éloges du Prophète et des saints. De plus, il serait prudent de ne pas qualifier cette poésie de religieuse même si elle en possède les résonances sur tous les plans[22]. En effet, la poésie religieuse berbère a une thématique plus vaste que les poèmes *lamdaḥ*. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter aux remarques sur l'amour dans l'*abellil* (voir annexe 1)

En arabe, *aneḍḍam* signifie , certes, « celui qui met de l'ordre »[23]. Toutefois, l'usage berbère l'a spécialisé dans un autre sens existant en arabe, « composer ». C'est ainsi qu'on peut composer des tissus, des colliers et, bien sûr, des poèmes[24]. Ce terme désigne donc une fonction essentielle du poète, la composition de son répertoire[25]. Le poète est d'abord un compositeur. Il ordonne ses paroles de manière à former des vers pour en faire un poème. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que cette composition relève de l'improvisation, de la récitation et/ou de la création. Dans le cas où le compositeur est, comme le définit M. Rovsing Olsen, « poète-chanteur »[26], on dira alors que cette désignation est une sorte de métonymie de la partie pour le tout. On désigne par compositeur celui qui, en réalité, compose, crée, récite et chante tout à la fois.

Comme le terme précédent, *aneššad* est lui aussi un emprunt à l'arabe et a le même fonctionnement. Il désigne le chanteur principalement et, plus particulièrement, le récitant. Appliqué au poète-chanteur, il est, lui aussi, une sorte de métonymie de la partie qui désigne le tout du poète.

Les deux derniers termes sont portés comme des patronymes par de grands maîtres tel Abu Bakr Aneššad. En réalité, ce sont des surnoms attestant le métier de celui qui le/les porte. Mais tous ces termes désignent les poètes-chanteurs

[22] Stumme se contente d'un équivalent allemand, Spruchdichter (cf. *Op. Cit.*, p. 165)

[23] M. Rovsing Olsen, *Op. Cit.*, p. 27

[24] En effet, ce sens est celui du terme arabe classique *naẓama* comme dans l'expression suivante : *nazama al-šiera* = il a composé des vers ; il est aussi en usage en arabe dialectal (*neḍḍam* ou compositeur)

[25] Schuyler a bien vu cet aspect en définissant *aneḍḍam* comme « poet/composer, sometimes contrasted with rais (performance specialist) » (cf. *Op. Cit.*, p. 347). La dernière remarque évoque l'opposition, *rrays/amarir*, proposée par un des informateurs de Schuyler, Omar Amarir (voir ci-dessus).

[26] *Op. Cit.*, p. 132

professionnels sauf l'avant dernier qu'on trouve en usage chez les non professionnels.

Chez ces derniers, le terme le plus fréquent est *amyar/rrays n lɛemmt*, chef de groupe ou d'orchestre élu par la troupe villageoise laquelle joue sans rétribution. On trouve, chez Destaing, une appellation semblable, « *rrais umarg* (maître de poésie) ».[27]

De cette enquête rapide sur le nom du poète, on peut conclure (i) qu'il y a une grande fluctuation des termes désignant le poète-chanteur, (ii) que chacun de ces termes tend à désigner un aspect du travail du poète, le plus prépondérant peut-être selon la situation (chanter, composer, diriger une troupe etc...), (iii) que, grammaticalement, les noms d'action correspondants ne sont pas utilisés pour désigner la poésie si l'on excepte *aneḍḍam* : *nnḍem* (compositeur ou poète : composition ou poésie). C'est probablement une des raisons pour lesquelles ce dernier couple est plus fréquemment employé pour désigner la poésie en général, chantée ou non chantée[28].

Une étude récente[29] vient confirmer l'existence de deux termes anciens, *lmazyiy*, *awal amaziy*. Ces deux termes réfèrent à une poésie écrite essentiellement religieuse et didactique. Le seul terme désignant le poète tout en gardant son autonomie par rapport aux genres poétique est *amarir*.

Le kabyle

Asefru désigne et la poésie en général[30] et un type de poème particulier. Le poète, lui, est dit *afennan*, emprunt à l'arabe et

[27] *Op. Cit.*, p. 223

[28] Il est vrai que *bab n umarg* (pl.*ayt umarg*) : *amarg* (pl. *Imurig(n)*) est un couple fréquent.

[29] Van Boogert, *Muḥammad Awzal and the Berber literary tradition of the Sous*, Leiden, 1995, p. 31. Notons toutefois que le second a été signalé depuis 1972 par P. Galand-Pernet. Si l'on a cette chronologie à l'esprit, on peut regretter la formulation de H. Moujahid dans son article dans *l'Encyclopédie du Maroc*, qui peut laisser entendre que le terme est récent. Voici la traduction de cette formulation : « Les poètes-errants jouent le rôle de diffuseurs de la parole versifiée au-delà des limites géographiques tribales. *De là vient* (c'est nous qui soulignons) le concept dénommant la poésie berbère de *awal amazigh*. »

[30] Dans *Les isefra de Si Mohand* (Ed. La Découvertes, Paris, 1987, réédition de 1969), Mammeri écrit : « Le fait même de composer s'appelle : *ssefru*, qui veut dire : éclaircir, résoudre, tant la différence entre poésie et

dont le sens est l'artiste ou *ameddaḥ*, autre emprunt arabe désignant celui qui chante les louanges du Prophète de l'islam. Toutefois, les deux termes sont en usage pour nommer le chanteur[31]. Aujourd'hui, on a emprunté le terme *ameddyaz* du Moyen Atlas marocain sous l'autorité de M. Mammeri[32]. Toutefois, on notera que la tradition kabyle connaît une poésie écrite conservée dans des manuscrits ; elle est, par conséquent, indépendante du chant et de la musique. Mais on ne note pas de terme désignant ce genre excepté en arabe[33] (*al-šiɛr al-qabâ'ilî* ou poésie kabyle)[34].

Le tamazight

Ce dialecte connaît deux termes; *tameddyazt* désigne la poésie mais aussi un genre de poèmes alors que *awal amaziy* désignerait la poésie en général.

Quels sont les termes désignant le poète?

Amddyaz est le « barde berbère » selon Peyron[35], l'« aède berbère » selon Roux[36] et le « trouvère » selon E. Laoust. Peu

divination est plus dans la pratique que dans l'essence.. » (p. 13). Plus loin, il ajoute : « Le thème presque unique de la poésie légère est l'amour ; c'est par excellence cela qu'on appelle *isefra*, et de façon plus péjorative : *isefra imeksawen*, les *isefra* des bergers. » (p. 14-15). On voit bien que le terme générique (*asefru*) recoupe le terme spécifique (*isefra*, pl. de *asefru*). Il en est ainsi dans toute l'aire berbère.

30 Cf. Dallet, *Op. Cit.*.

[31] Cf. Dallet, *Op. Cit*

[32] Il est évident qu'on ne se réfère, ici, qu'aux noms traditionnels en usage et largement répandus. La néologie, souvent chaotique, ne sera signalée que lorsqu'elle a une diffusion significative d'ailleurs toujours sujette à caution.

32 Cf. la page manuscrite publiée par T. Yacine, *Poésie berbère et identité*, Editions de la MSH, Paris, p. 173

[33] Cf. la page manuscrite publiée par T. Yacine, *Poésie berbère et identité*, Editions de la MSH, Paris, p. 173

[34] En mozabite, *alḥuf* désigne le chant et *ḥuwwef* signifie chanter en improvisant, *leḥwaf*, chant, poème chanté. Ce terme évoque, bien sûr, le *ḥawfi* tlemcénien décrit par M. Yelles-Chaouch, *Le Ḥawfi, Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, OPU, Alger, 1986 .

[35] *Isaffen ghbanin, Rivières profondes*, p. 292

[36] « Les Imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber », *Hespéris*, T. VIII, 1928, p. 231-251 et « Un chant d'amdyaz, l'aède berbère du groupe linguistique beraber », *Mémorial H. Basset*, T. II, p. 237-242.

importe la traduction et ce qui la motive[37]. Le terme désigne un groupe de chanteurs bien décrits par Roux.

Aneššad / ineššaden, « trouvère » selon Peyron[38] mais dont le sens n'est pas éloigné de celui qu'il a en chleuh, le récitant.

Devant ce nombre de termes et leur fluctuation sémantique, peut-on percevoir une convergence? Voici un tableau qui résume les faits décrits ci-dessus (voir tableau de la page 19).

Du point de vue des signifiants, il est clair qu'il n'y a aucun terme désignant la poésie ou le poète qui soit commun aux trois dialectes. Tel est le résultat de cette petite enquête, à travers la documentation disponible. Toutefois, on peut entrevoir que *ameddaḥ* serait commun pour des raisons religieuses évidentes. Mais il ne caractériserait point la poésie dans sa généricité; il désignerait précisément la poésie religieuse.

La seconde conclusion est, justement, que certains termes désignent à la fois la poésie en général et un genre poétique spécifique (*asefru* en kabyle, *tamdyazt* en tamazight et *amarg* en chleuh).

[37] Justinard va jusqu'à expliquer cette motivation en écrivant à propos des *rways* : « Leurs ancêtres sont les rhapsodes de la Grèce antique, les trouvères et les jongleurs de notre Moyen Age. » (cf. « Op. cit »., *Hespéris*, T. I, p. 229). C'est ce que soutient d'ailleurs de manière indirecte P. Galand-Pernet en écrivant : « La culture classique me semble avoir été un facteur non négligeable dans l'intérêt qu'ont manifesté pour les littératures berbères de nombreux représentants du pouvoir colonial. Il ne s'agit pas là du mythe kabyle tel que l'a analysé C. R. Ageron, du souci politique de rattacher les Berbères aux Romains par-dessus et contre l'islam, mais une vision esthétique, qui n'est peut-être pas sans liens avec le politique mais ne coïncide pas avec lui et doit être analysée comme un élément distinct. Je peux apporter ici mon propre témoignage de *professeur de lettres classiques*, émerveillé de tel poème berbère entendu en 1955 dans le Haut Atlas marocain et que *je ressentais dans sa beauté épique à travers mes souvenirs de l'Iliade.* » (C'est nous qui soulignons) On peut souscrire à l'idée de l'auteur selon laquelle « ce modèle classiciste comme grille de lecture de l'altérité peut créer de la sympathie. » (« Critique occidentale et littératures berbères », *Littérature orale. Actes de la table ronde*, Alger, OPU, p. 60)

[38] *Op. cit.*, p. 293

	CHLEUH	KABYLE	TAMAZIGT
POESIE	- *amarg* - *nndm* - *awal amaziy* - *lmazyiy*	- *asefru*	- *tamdyazt* - *awal amaziy*
POETE	- *amarir* - *abiyyaḍ* - *amddaḥ* - *anššad* -*bab n umarg*[39] - *rrays* - *amgar n lƐmmt*	- *amdyaz* - *afnnan* - *amddaḥ*	- *amdyaz* - *amddaḥ* - *anššad* - *ssix*[40] - *amyar n imdyazn*

Toutefois, les aires qui témoignent d'une tradition poétique écrite relativement autonome de l'oral, qui est plus associée au chant et à la musique, révèlent une dénomination générique de la poésie indépendante des différents genres qui la composent. C'est le cas du chleuh, du kabyle et du tamazight si l'on tient compte des archives de A. Roux et du dictionnaire de Taïfi. Ces trois traditions dialectales ont le même terme pour désigner la poésie, *awal amaziy*. Il est employé tel quel pour le chleuh et le tamazight, mais il est employé dans sa traduction arabe dans un seul document kabyle publié, à notre connaissance, et serait *al-siεr qabâ'ilî* (litt. la poésie kabyle).

On peut alors formuler l'hypothèse suivante: il y a une poésie non chantée face à une poésie chantée. La première serait la poésie de l'élite cultivée et bilingue (berbère-arabe); elle est écrite et réservée à un milieu d'étudiants en sciences islamiques dont le thème fondamental est religieux au sens large du terme; la seconde serait plus populaire, non écrite et plus variée dans sa thématique et plus dialectalisée. Ceci étant dit, il faut nuancer immédiatement ces remarques. Les deux

[39] Les Zénètes du Gourara algérien parle *bab n wawal* selon R. Bellil (communication orale).

[40] Selon R. Bellil, le même terme est en usage au Gourara.

pratiques ne sont pas complètement indépendantes l'une de l'autre. Sur le plan de la dénomination, la première dispose en chleuh et en tamazight d'un nom, *awal amaziy*[41]; on peut l'étendre à la tradition kabyle écrite comme le suggère la présentation du recueil de Qasi et à la poésie contemporaine écrite. Pour la seconde, il est plus difficile de trouver un accord entre les dialectes; la dénomination oscille entre *tameddyazt* et *amarg*. Le kabyle semble préférer le premier qu'on trouve d'ailleurs dans l'espace chleuh, particulièrement dans le Haut Atlas de Marrakech pour désigner les poètes-chanteurs du Moyen Atlas. L'usage des pratiques sociales et scientifiques trancheront. Il semblerait que *amdyaz*, un emprunt inter-dialectal donc, est maintenant bien intégré en Kabylie.

LES GENRES POETIQUES

Traditionnellement, une introduction à un domaine du savoir propose des méthodes et des outils avérés. Il ne propose presque jamais un savoir non partagé par la communauté scientifique. Or, le domaine abordé ici est encore embryonnaire au point qu'il faudrait bien avoir quelque audace pour proposer du nouveau à défaut d'acquis. La seule condition qu'on a imposé à cette audace reste la reconnaissance académique. Rien ne sera proposé, ici, s'il n'a pas fait, au préalable, l'objet d'un examen académique autorisé.

Toutefois, il restera un immense chantier à couvrir dont l'un est essentiel pour le présent ouvrage, le problème des genres poétiques. En effet, on n'a pas beaucoup avancé dans ce domaine depuis un siècle environ. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer les définitions des genres poétiques selon les auteurs. On se contentera de deux exemples:

[41] On laissera de côté *Imazyiy* dont la forme morphologique est apparentée à l'arabe (article *l-* et la marque adjectivale *-iy*). On notera que les chroniques arabes maghrébines appellent la langue berbère par l'expression *al-kalâm al-yarbî*, soit littéralement la langue occidentale.

1. *Les genres de la poésie tamazight*:

En 1975, parut la thèse de J. Drouin[42] dans laquelle l'auteur consacre un chapitre aux formes littéraires du Moyen Atlas. Selon Drouin, ils sont au nombre de quatre: *tamdyazt, tayffert, izli* et *lmayt*. Qu'est-ce qui définit chacun de ces genres? Le premier

> « est un poème épique, religieux ou satirique de longueur variable, de vingt à quatre-vingt dix vers. La phrase rythmée est composée de vers de deux hémistiches assonancés et non rimés dont le premier est chanté par le poète, *amdyaz*, ou par un meneur, *chikh*, et le second par un ou plusieurs *imdyazen*. Chaque vers a un sens complet. »[43]

Le second

> « est une chanson très courte » de plusieurs couplets de deux hémistiches séparés par un refrain. « Chaque vers contient une idée complète et appelle un second vers en réponse. »

Le troisième n'est pas à proprement parler un genre; le terme *izli* désignerait « la chanson en général ».
Le quatrième est composé de vers à deux hémistiches;

> « *lmayt* exprime une pensée unique ou un adage, au contenu symbolique ou imagé dont le sens est –ou non– directement accessible. »

En conclusion, l'auteur retient une seule opposition, *tamdyazt/tayffert*. Ce qui les distingue fondamentalement est la longueur : le premier est long et le second court. De plus, elle affirme que la forme des deux autres est fluctuante et « souvent confondues dans l'esprit de ceux qui les chantent ou les écoutent. » Il serait très intéressant de refaire une enquête sur la relation entre deux dénominations génériques et leur réception commentée par leurs usagers.

[42] *Un cycle hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, Publications de la Sorbonne, Imprimerie Nationale, Paris, 1975, p. 158-167
[43] C'est cette définition que reprend S. Chaker dans *l'Encyclopédie berbère*, IV, p. 577

(ii) En 1993, parut l'ouvrage de M. Peyron[44] qui s'intéresse à deux genres des quatre cités par J. Drouin. Le premier est l'*izli*. Peyron affirme qu'il s'agit bien d'un genre[45] qui a plusieurs formes: le court (2 vers de 9 et 11 syllabes), le moyen (2 vers de 12 et 13 syllabes), le long (vers à deux hémistiches de 15 et 16 syllabes), *izem aberbaš* chanté en *aḥidus* non explicitement caractérisé par l'auteur, l'*izli* à quatre hémistiches entrecoupé d'un refrain à la césure (6ème ou 7ème syllabe), l'*izli* de mariage exemplifié sans plus et les *izlan n uḥidus* ou *taḥidust* chantés, eux, par les femmes.
Le second est *tamawayt* dont le thème, semble-t-il, est l'amour courtois. Ses caractéristiques sont les suivantes: strophes relativement courtes coupées par une césure (11ème ou 13ème syllabe selon la longueur de l'ensemble) mais aussi « triade » composée d'un « énoncé initial », d'une « seconde formulation » et d'un « vers incisif qui boucle l'ensemble »[46]. Toutefois, ajoute l'auteur, la métrique ne respecte pas cette composition triadique et cette forme ressemble beaucoup à des *izlan*.
Rappelons que A. Roux avait défini les « genres » poétiques du Moyen Atlas en fonction du contenu thématique et, parfois, du statut du chanteur dans le groupe. Voici comment:

> « Que chante l'*amghar*? Les thèmes éternels: l'amour, la guerre, la générosité, la soumission à Dieu et à ses volontés,

[44] *Isaffen Ghbanin (Rivières profondes). Poésies du Moyen Atlas Marocain*, Wallada, Casablanca, 1993, p. 41-47

[45] Le préfacier de cet ouvrage, J. Saïb, traduit *izli* par « distique, *tamawayt* par strophe et *tamdyazt* par poème (p. 10). Cette traduction, qui est celle de l'auteur, risque de faire croire qu'il ne s'agit pas de genre mais de subdivisions dont la base est un distique (*izli*), sorte de strophe minimale dont plusieurs forment une strophe plus importante (*tamawayt*) ; plusieurs de cette dernière formeraient un poème (*tamdyazt*). Or, tel n'est pas la thèse de l'auteur du livre ; il défend plutôt l'idée selon laquelle il s'agit de trois genres différents. Il y a là une contradiction quelque peu gênante à moins que ce ne soit un problème de traduction. Pour notre part, nous défendond la thèse qu'un *izli* est un vers, c'est le nom berbère du vers. Ce n'est pas un hasard s'il est pan-berbère. On y reviendra dans d'autres travaux

[46] Comparer avec ce qu'écrit Mammeri à propos du tercet de l'*asefru* de Si Mohand : « [...] chacun des tercets joue un rôle particulier dans l'ensemble. D'une façon générale, le premier propose le thème. Le deuxième y ajoute une circonstance secondaire. Le troisième donne la clef d'un sens resté jusque-là en suspens. », *Les Isefra de Si-Mohand*, LD/Fondations, La Découverte, Paris, 1987, p. 79

> et aussi la lutte entre tribus, la lutte contre le Makhzen et surtout la résistance aux Chrétiens.
> Tels sont en général les sujet des poèmes (*tayffart*, pl. *tayffrin* ou *tamdyazt*, pl. *timdyazin*) chantés par l'*amghar*. Les chants sur les événements actuels et passés sont appelés *tayffrin elmejriyat*; ceux traitant des femmes et de l'amour sont du genre *tafsut* (comparer à *tifsa*, printemps); ceux qui concernent la vie morale et religieuse constituent le *tuḥid*[47].
> Nous étudierons les caractéristiques de ces différents genres, ainsi que celles des pièces plus courtes appelées *timawayn*, pl. de *tamawait*, et *izlan*, pl. d'*izli* ou *tighyal*, pl. de *taghyult* à la suite du recueil des poèmes des Imdyazen. »[48]

Quel savoir avéré tirer de ces travaux? Avant de répondre regardons maintenant le cas de la poésie chleuh.

2. *Les genres de la poésie chleuh*

(i) En 1895, H. Stumme distinguait quatre genres transcrits par lui comme suit : *lqist*, *tanddamt*, *tamawwusht* et *lghna*. Il les définit ainsi: *Lqist* est un poème narratif, long, avec une introduction très longue et pleine de digressions; *tanddamt* est une maxime (réflexion philosophique en proverbe) et, par conséquent, une forme brève (Sidi Hemmu); *tamawwušt* est une chanson satirique entre un homme et une femme et *lγna* sont de « petites chansons que le femmes aiment fredonner dans les travaux domestiques ou dans leurs tâches en plein air »
(ii) A ce jour, nous n'avons pas d'étude des genres de la poésie chleuh qui vienne préciser le travail de Stumme.
Les travaux de P. Galand-Pernet nous renseignent beaucoup sur la langue poétique mais ils sont silencieux sur les genres.

[47] Notons que ce terme est le nom choisi pour désigner un ouvrage théologique du chleuh Awzal (XVIII[e] siècle). C'est cela la poésie à proprement religieuse.

[48] « Les « Imdyazen » ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber », *Hespéris*, p. 249.
Dans un autre article (« Un chant d'amdyaz, l'aède berbère du groupe linguistique beraber », Mémorial H. Basset, p.), l'auteur publie justement une *tayffert elmejriya* laquelle raconte « les grands événements du jour », c'est-à-dire « l'arrivée des Français au Maroc » (p. 237). C'est d'ailleurs conforme à ce que nous appelons la fonction d'annaliste chez le poète berbère. On remarquera que le poème a un vers à deux hémistiches et qu'il ne s'agit pas, par conséquent, de distique.

Moi-même, je n'ai pu identifier que deux genres dont les seuls traits sûrs sont l'identité sexuelle du performateur et la taille du poème. En effet, j'ai noté, en paraphrasant mes informateurs, qu'il y a deux genres: *taḥwašt* est un poème très court (un distique, en réalité) performée par les femmes dans une séance d'*aḥwaš* et l'*aqṣid* ou l'*arasal*, poème plus long selon le souffle du poète, et performé par un homme généralement un poète reconnu et respecté. Ceci confirme une remarque de Stumme qui avait des difficultés à obtenir des précisions sur le genre *lyna*[49].

Récemment, un jeune chercheur identifie deux genres poétiques: (i) *tazrart* défini comme « un dialogue entre deux protagonistes ou une succession dans la prise de parole » qu'on chante dans les fêtes ou durant le travail; elle peut être longue ou courte; (ii) *tamawwušt* est « un dialogue nocturne entre deux groupes, l'un d'hommes et l'autre de femmes » et dont les thèmes sont « la plaisanterie, les jeux de mots et la satire. »[50]

Quelles conclusions tirer de ces exemples pour l'histoire littéraire des Berbères?

Ces travaux, les pionniers surtout, montrent de manière claire les immenses lacunes à combler avant de prétendre élaborer une authentique histoire littéraire berbère. Ce qui est à notre portée, aujourd'hui, c'est l'histoire du corpus berbère publié à ce jour. P. Galand-Pernet en a esquissé les grandes lignes dans deux domaines précis, la documentation poétique[51] et la description de la langue poétique[52]. M. Mammeri et S. Chaker ont prolongé ce travail sur la poésie kabyle. Mammeri a consacré, après Boulifa et Féraoun, ce qu'on appelle la poésie

[49] Voici la remarque: « Les Berbères que je connais ont montré vis-à-vis de ces chansons le plus grand dédain et n'étaient d'ailleurs même pas capables de me donner un exemple de *lyna*. Ces chansons, –qui sont peut-être justement les plus authentiques et les plus naïves– sont donc jugées au sein du groupe berbère, d'un accord unanime et dénué de tout fondement, comme insignifiantes et indignes d'intérêt, et subissant le même sort que les plus authentiques poésies populaires dédaignées des Arabes contemporains. » (p. 15). Pour nuancer ce jugement et replacer le problème ainsi soulevé dans son contexte, on se reportera à A. Bounfour, *Le noeud de la langue*, Edisud, p. 47- 54.

[50] *La culture tamazight entre la tradition et la modernité*, Actes de la quatrième rencontre (du 29 juillet au 5 août 1991), édité par l'Association de l'Université d'été d'Agadir, 1996, p. 111

[51] *Op. cit.*, p. 12-14.

[52] *Idem*, p. 17-18.

d'auteur (Si Mohend); Chaker a particulièrement prolongé les recherches sur la langue poétique en les ancrant dans le linguistique sans aboutir aux mêmes conclusions que Galand-Pernet[53].

Il y a un autre champ où l'histoire littéraire peut progresser aujourd'hui: la poésie religieuse. En effet, la documentation devient de plus en plus importante et les études plus significatives. Il suffit de citer les travaux de M. Mammeri et de R. Bellil sur le Gourara, de Boogert sur la tradition du sud marocain.

On aura compris que l'histoire littéraire visée ici ne consiste pas seulement à dresser une chronologie des auteurs et des oeuvres quand cela est possible, mais elle doit ponctuer cette chronologie par une histoire de la langue, des thèmes, des styles, des genres pour repérer les continuités et les discontinuités de cette histoire. Sur tous ces champs, le corpus actuel est capable de servir de base à des études très pointues, du moins pour certaines régions suffisamment documentées.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ce qu'écrivait naguère Léo Frobénius à propos du récit d'autant plus que ce dernier est impliqué dans la poésie :

> « L'art de conter est encore très vivant en Kabylie. Malheureusement, comme partout ailleurs, il est en régression. Autrefois, on faisait très bien la différence entre les diverses formes de narration : récit (parfois enjolivé), événement vécu, fable, conte, légende, autobiographie et mythes.
> *Aujourd'hui, les classifications s'estompent. Les noms des différents genres narratifs sont en partie oubliés, d'autres sont remplacés par des noms arabes, certains se confondent.* Et je dois dire que j'ai eu davantage de difficultés à m'enquérir de ces noms qu'à dénicher des récits rares et inédits ! Je vais m'essayer à énumérer les anciens genres de narration –mais je précise tout de suite que je ne peux en garantir absolument l'authenticité. »[54] (C'est nous qui soulignons)

Cet extrait d'un ouvrage publié en 1921, montre bien où se situe la difficulté : celle d'obtenir les noms des genres, signifie-

[53] « La langue de la poésie kabyle », *Cahiers de Littérature Orale*, N° 16, 1984, p. 131-140.

[54] L. Frobénius, *Contes Kabyles*, Tome 1, Edisud, Aix, 1995, p. 20

t-elle une absence de système littéraire et de ses codes ou ce système, est-il entré dans une destructuration lente au contact de l'arabe dont l'emprunt serait un indice ? Allons plus loin : les Berbères, auraient-ils oublié leur(s) système(s) littéraire(s) comme certains d'entre eux ont oublié leur écriture et leur langue ?

CHAPITRE 2

POESIE TRADITIONNELLE ET POESIE CONTEMPORAINE

Depuis le romantisme allemand, on est habitué à opposer la littérature populaire à la littérature savante. On sait aujourd'hui que cette conception fausse la compréhension génétique du phénomène littéraire. Il en est de même de l'opposition littérature orale / littérature écrite, du moins dans les espaces où la pratique de l'écriture est présente voire prégnante comme elle l'est dans l'espace berbérophone[1]. Ceci étant, on retiendra certaines distinctions dont la plus importante reste la poésie traditionnelle face à la poésie contemporaine. Elle servira de guide pour l'étude des thèmes et de leur mise en mots. Pourquoi?
Tout d'abord, il est vrai que d'autres catégories sont courantes dans notre champ. Citons-les: (i) la poésie écrite / la poésie orale, (ii) la poésie d'auteur / la poésie anonyme ou collective et (iii) la poésie chantée / la poésie non chantée. Mais aucune de ces distinctions, vu l'hétérogénéité des critères, n'est exclusive l'une de l'autre. En effet, la poésie orale est réputée anonyme et elle est souvent chantée. Or, la poésie écrite, du moins celle qui est transmise par l'écriture, peut être sans auteur et peut être, elle aussi, chantée ou, pour reprendre un terme à consonance médiévale, cantilée (Galand-Pernet). De même, une poésie d'auteur peut être orale et chantée ou non chantée. C'est pourquoi ces distinctions ne sont vraiment intéressantes que si leur champ d'application tient compte de la tradition poétique et de son devenir actuel.

---

[1] En effet, on est étonné de constater, après les travaux de J. Goody et d'autres avant lui, que nous ne disposons d'aucune étude, à notre connaissance, sur les rapports de l'écriture et de l'oralité, littéraire du moins, dans l'espace berbère. On fait comme si l'Afrique du Nord n'est pas un espace scripturaire aussi ancien que tous les espaces autour de la Méditerranée. Que l'écriture y soit ancienne, personne ne le conteste. Toutefois, on aimerait disposer d'études sur la scripturalité en caractères arabe au moins.

LA POESIE TRADITIONNELLE

On appellera, ici, poésie traditionnelle la production poétique sous condition d'un régime d'oralité. Ce qui ne signifie pas qu'elle ignore l'écriture. P. Galand-Pernet notait naguère que cette poésie est « Transmise par les manuscrits pour être récitée ou cantilée [...] ». En d'autres termes, l'écriture est considérée comme simple moyen de conservation des poèmes ; elle supplée la mémoire orale. En aucune façon la composition n'est directement écrite et la réception la meilleure n'est pas la lecture solitaire, celle du lecteur. Dans sa composition et sa réception, la poésie berbère traditionnelle n'existe pas sans la voix. En effet, le régime de l'oralité est fondé sur le primat de la voix au point que l'écriture fort ancienne dans les régions berbérophones reste cantonnée dans d'autres fonctions, religieuses par exemple. Quand elle s'occupe de poésie berbère, c'est sous deux conditions: elle est une simple transcription de la voix et elle n'enregistre que la poésie religieuse et morale. C'est du moins ce que nous apprennent la majorité écrasante des manuscrits connus à ce jour.
Ceci étant, comment caractériser davantage la poésie traditionnelle? Pour ce faire, on a passé en revue l'ensemble de la littérature à ce sujet dans laquelle on a distingué les études de synthèse et celles qui ont pour objet des traditions littéraires dialectales les mieux documentées (chleuh, , kabyle, rifain, tamazight, touareg, zénète) avant d'en venir à une synthèse qui guidera notre commentaire thématique.
Les critères qui contribueront à dégager une définition unifiée de la littérature traditionnelle sont les suivants: les conditions de la performance, la langue poétique et la fonction du poète.

1. *Les conditions de la performance*

La poésie orale, sa composition, sa transmission et son exécution sont toujours situées. La situation la plus contraignante est le rituel dont le plus exemplaire, chez les Berbères, reste celui du mariage. M. Rovsing Olsen en donne une description chez deux tribus chleuhs et note, en comparant les résultats de ses enquêtes et celles de

Wastermack[2], que l'ouvrage de ce dernier permet de conclure à une grande stabilité du rituel[3] et, par conséquent, des poèmes chantés à cette occasion d'autant plus que « la plupart des paroles proférées sont chantées et qu'elles sont liées de près à l'action. »[4]
L'auteur distingue deux types de chants chez les Ida Oumahmoud : (i) *asallaw* ou chant de pleurs

> « uniquement chantés pendant le rituel du mariage et toujours par des femmes, en antiphonie et sans accompagnement instrumental »

et (ii) l'*amarg* ou « émotion » qui, sans être propre au mariage, lui est nécessaire et il est chanté

> « indifféremment par des hommes, des femmes et des jeunes filles, en double coeur ou alternativement par des choeurs et des solistes; ils sont éventuellement accompagnés de battements de mains, de tambours et de danse. »[5]

Ils sont trois chez les Ida Ouzddout : (i) les *Izwirign* ou « chants propitiatoires » sont strictement liés au mariage, (ii) l'*amarg* est identique à celui des Ida Oumahmoud et (iii) la *tazzrart* ou « ornement » est facultative et n'est pas exclusive au mariage)[6].
Plus d'une décennie après cette enquête, l'auteur insiste sur la pertinence du rituel dans la composition, la transmission et la réception de la poésie berbère. En effet, elle durcit davantage l'importance de ce rituel en lui donnant une place dans une cosmogonie agraire codifiées[7] dont la saison des fêtes (le mariage) est le sommet[8].

---

[2] Wastermack, *Marriage Ceremonies in Morocco*, 1914, traduction française en 1921.
[3] *Chants de mariage de l'Atlas marocain*, Thèse d'ethnologie dirigée par G. Rouget, Paris X, 1984, p. 6
[4] *Idem*, p. 5
[5] *Ibidem*, p. 19-20
[6] *Ibid*., p. 20-22
[7] Sur cette institution, voir entre autres, H. Claudot-Hawad, « Ahal », *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence, Edisud, Vol. III, p. 305-307.
– B. Lortat-Jacob, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton-EHESS, 1980.
– E. Laoust, *Noces berbères. Les cérémonies du mariage au Maroc* (édition établie par Cl. Lefébure), Edisud-La Boîte à Documents, 1993.

D'autres auteurs (Mammeri : 1984/p. 16-17, Bellil :1994/p.346-372 et Moussaoui : 1996/p. 159-2473) montrent comment se déroule une séance d'*ahellil* ou du *mulud* chez les Zénètes du Gourara, un autre (Ch. de Foucauld : 1919/p.) décrit une séance d'*ahal* touareg, un autre (Ph. D. Schuyler : 1979/p. 27-103) énumère et décrit les performances publiques, privées et audio-visuelles des *rrways* du sud marocain etc. ; ils décrivent le même lien entre la poésie et le rituel et autorisent donc la conclusion suivante : la poésie traditionnelle est associée de manière plus ou moins intime à un rituel collectif ou à un cérémonial hautement symbolique sans lesquels elle n'est pas.

Le second élément à prendre en compte est la voix, élément sur lequel les auteurs cités précédemment insistent beaucoup. Qu'elle soit récitée ou chantée, la poésie traditionnelle ne peut se passer de la voix sans laquelle elle n'est pas non plus. Peu importe si chaque communauté ou tribu a un mode vocal spécifique (deux ou trois types de chants de mariage faisant appel chacun à telle ou telle type de voix ou d'air). Il importe de noter que c'est la voix qui donne consistance à la poésie dans la circonstance où elle est dite ou chantée.

Cela signifie que la parole poétique n'est pas appréciée parce qu'elle est belle en elle-même. Mieux, l'expression verbale ne représente qu'un élément de la forme globale de l'oeuvre vocalisée. Sa beauté lui vient de la qualité non seulement de ce qui est dit mais de la voix, du geste, de la musique, de la stature de son exécutant et de son respect des conventions sociales y compris les conventions esthétiques du bien dire. Car est beau ce qui est immédiatement saisi au point que les auditeurs soient en position de le deviner, d'accompagner le récitant car ce qu'il dit s'impose comme une nécessité de la circonstance. « Chaque parole a sa place (*kud awal dar-s lmudḍɛ-ns*) », dit une maxime chleuh. En revanche, ce qui

– M. Mammeri, *L'ahellil du Gourara*, Paris, MSH, 1984, p. 11-16
– M. Rovsing Olsen, *Op. cit.*
– M. Rovsing Olsen, *Chants et mariages de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de troisième cycle, Nanterre, Université de Paris X, 1984
– Ph. D. Schuyler, *Op. cit.*, p. 47-103

[8] H. Moujahid reprend cette idée dans son article dans *l'Encyclopédie du Maroc* (T. 2, p. 667-673) où il distingue explicitement la poésie chantée et dansée (*amarg, awal, tanḍḍamt*) et souligne le lien ombilical avec le rite et le public.

déroute ou demande une longue réflexion au point d'apparaître étrange, voire étranger, voilà ce qui constitue une faute de goût, certes, mais aussi une faute de comportement social grave. Car ce qui n'est pas clairement énoncé pour être clairement saisi risque d'être mal interprété et compris comme une allusion malveillante et créer, par conséquent, un malentendu dont le risque majeur est la rupture de la paix sociale. C'est pourquoi l'on peut affirmer avec certitude qu'une performance poétique est appréciée parce qu'elle participe au contrôle social au sens large du terme tout en donnant du plaisir. On en déduira donc que la réception esthétique du dire poétique est globale: esthétique et éthique sont intimement liées au point que la réalisation de l'une conditionne la réalisation de l'autre. Cela se retrouve dans le vocabulaire[1] appréciatif en usage: *ihiyya* (être bon, bien, beau)/*iḥla wawal* ou *iɛdl awal*, *iššuška-d awal* (parole appropriée, juste, bien faite, belle)[9]. Le beau (bien fait, bien dit) et le bien (bon comportement, la bonne conduite) sont intimement liés. Il ne peut y avoir de beauté sans le bien et réciproquement. La poésie traditionnelle relève d'une esthétique globale impliquant, au-delà de l'expression verbale, une éthique de la parole et de la socialité tout aussi globales.

La parole poétique est aussi le lieu d'un échange entre le récitant et le récepteur au point que ce dernier peut influer sur ce que dit le premier, voire sur la globalité de sa performance. Et il est vrai que l'on peut reprendre, ici, la typologie de cette influence relevée en Afrique noire par A.-M. Boyer: (i) l'écoute du récepteur avec son approbation, (ii) écoute accompagnée d'échange improvisé et circonstancié, (iii) réception muette, (iv) échange pur et (v) échange institué[10]. On dira donc que la poésie traditionnelle, qu'elle soit avec ou sans auteur, est sous le régime de la variation car soumise à la voix[11], certes, mais aussi à la contrainte de l'échange du

[9] C'est d'ailleurs pour cela que les poètes-chanteurs sont renseignés avec précision sur les auditeurs et leur statut social bien avant leur performance. Ce savoir détermine leur dire poétique dans un sens ou dans l'autre.

[10] *Eléments de littérature comparée. Formes et genres*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 140

[11] C'est ce que signale M. Mammeri pour l'*ahellil* (*L'ahellil du Gourara*, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1984, 448 p.). Résumons: (i) l'existence de variantes d'un même *ahellil*; à l'audition quelques vers sont communs; ce sont des *izlan* « mobiles » alors que la

récitant avec le récepteur dans les conditions de la performance. C'est pourquoi, même écrite, on aura plusieurs variantes d'un « même » poème.

On aura compris que nous appelons poésie traditionnelle berbère, la tradition poétique qui a ces trois caractéristiques que nous considérons comme essentielles même si elles ne sont pas les seules. Toutefois, ne peut-on pas caractériser la langue de cette poésie?

2. *La langue poétique*

Une des études les plus suggestives sur la langue poétique berbère est due à P. Galand-Pernet et concerne le chleuh. En effet, l'auteur élabore son argumentation face à deux points de vue: (i) la constatation de A. Basset qui affirme que le berbère est une « poussière de parlers » et (ii) un jugement littéraire contradictoire d'Henri Basset[12] qui affirme que la poésie berbère est plate et pauvre.

A la différence de la fragmentation de la langue de communication, la langue utilitaire, la langue poétique présente une unité remarquable sur les plans phonémique, syntaxique, morphosyntaxique et lexicographique.

Au plan phonémique, certains sons dont la distribution est régionale en langue normale fonctionnent comme des variantes libres en langue poétique.

En effet, les phonèmes /ɣ/, /ḥ/ et /x/[13] sont bien distingués dans l'ensemble des parlers chleuhs. Toutefois, chez un même poète et, parfois, dans un même poème, ces phonèmes apparaissent dans certaines fonctions grammaticales, comme

plupart sont différents (p. 18), (ii) les variantes sont de longueur différente, de 10 à 140 vers. A notre tour, nous avons relevé des cas de récurrence d'un certain type de vers (Cf. A. Bounfour, « Les vers voyageurs dans la poésie chleuh », *Etudes et Documents Berbères*, 13, 1995, p. 119-124.)

[12] H. Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, 1920. Ces jugements sont confirmés par E. Laoust qui écrit à propos de la poésie et des poètes (cf. « Chants berbères contre l'occupation française », *Mémorial H. Basset*, p. 10) : « On y verra combien puérils sont parfois ses sentiments, banales, voire triviales ses images, pauvre, son imagination, indigente sa langue toute matérielle si peu faite pour s'entretenir avec les dieux . »

[13] Quand ces trois phonèmes fonctionnent comme préposition, il faudrait leur adjoindre g. Ainsi dira-t-on *«illa ḥ/ɣ/x/g tgemmi* ou *iruḥ-d sḥ/sɣ/sx/sg ssuq*. La réalisation {*sg*] est caractéristique des *Ijdamn* par exemple alors que les réalisations *sɣ* et *sx* sont des variantes libres dans le parler des *Igliwa*, voisins immédiats des premiers.

indice de la première personne par exemple, comme s'ils était des variantes d'un archiphonème qu'il serait difficile de reconstruire. Il en est de même de certains morphèmes comme *ar/da* devant le verbe ou des démonstratifs comme *da/lli*[14] qui sont, en langue, des variantes régionales exclusives et, en poésie, des variantes libres.

Quant au plan morphosyntaxique, l'auteur constate que, en dehors de quelques écarts très limités (l'accord en genre et en nombre et le non respect des règles de sélection lexicale dans un contexte d'apostrophe), la langue poétique est conforme au noyau central de la syntaxe du chleuh.

Quant au plan lexical, il est rare que la poésie utilise des dialectalismes. S'il lui arrive de le faire, le sens n'est jamais inaccessible même si, d'un parler à l'autre, le sens du dialectalisme change. Dans ce cas, on est dans une pluriel interprétatif.

Du point de vue grammatical et lexical, la langue poétique est une koïné, elle est même la langue commune de tous les Chleuhs quel que soit leur parler[15].

Contre H. Basset, l'auteur défend, à partir, des thèses de P. Guiraud et P. Zumthor, l'idée que la langue poétique n'est pas pauvre mais obéit à une économie dictée par quatre contraintes: (i) la nécessité de l'inter-compréhension à une échelle dépassant la tribu ou la communauté villageoise[16], (ii) l'universalité du contenu lyrique de la poésie, (iii) les règles de « convenance » et (iv) la technique orale de composition[17].

[14] Il faut noter que dans le parler *Igliwa*, ces morphèmes sont des variantes libres avec, toutefois, des nuances. En effet, *da*+aoriste intensif exprime l'habitude quel que soit le contexte alors que *ar*+aoriste intensif exprime le gérondif dans un récit, par exemple.

[15] Telle est aussi la description que fait M. Mammeri de l'*abellil* des Gourara qui, dit-il, est en « zénète commun, immédiatement compris de tous » (p. 19) mais largement arabisée.

[16] L'auteur reprend ce thème en nuançant le degré de l'intercompréhension de cette *koïné* (cf. « Critique occidentale et littératures berbères », *Littérature orale. Actes de la table ronde*, Alger, OPU, 1982, p. 61).

[17] Elle revient plus longuement sur les jugements négatifs à propos de la littérature berbère dans « Critique occidentale et littératures berbères », dans *Littérature orale. Actes de la table ronde*, Alger, OPU, 1982, p. 54-70. Elle commence par constater et faire constater qu'en un siècle, de de Slane en 1856 à Ch. Pellat dans *l'Encyclopédie de l'Islam* en 1960, cette attitude négative a la vie dure malgré les progrès de la recherche; puis elle annonce l'étude de ce qu'elle appelle « cette idéologie dans les jugements portés sur

Cette économie, parfois extrême, n'est pas propre au berbère, mais elle est, semble-t-il, caractéristique de toute langue poétique traditionnelle. Il en est ainsi de la langue poétique médiévale en Europe par exemple.

On dira alors que la poésie traditionnelle est celle qui a pour base la voix et la variation, tolère l'intervention du récepteur dans le processus de production ou de performance et dont la langue obéit à une économie telle qu'elle peut apparaître répétitive et pauvre[18].

Toutefois, il faudrait noter que cette analyse n'est pas partagée par certaines autres descriptions de la langue poétique berbère. En effet, van Boogert, par exemple, maintient la thèse de H. Basset alors que S. Chaker va à l'encontre des arguments les plus solides de P. Galand-Pernet. Le premier analyse un corpus chleuh, provenant donc du même dialecte étudié par Galand-Pernet, alors que le second étudie un corpus kabyle.

Dans sa thèse, en effet, van Boogert reprend à son compte les jugements de H. Basset et y adjoint d'autres. Il écrit que le chleuh poétique :

(i) est un mixage dialectal[19], c'est-à-dire qu'il intègre plusieurs parlers du dialecte. C'est une reprise de la thèse de la koïné ;

(ii) il présente de nombreuses licences grammaticales (p. 40); cette remarque contredit la thèse de leur limitation selon Galand-Pernet;

(iii) il est caractérisé par « a certain monotony » (p. 41), argument avancé déjà par H. Basset et E. Laoust mais critiqué par P. Galand-Pernet à la suite d'A. Basset. L'auteur hollandais fait comme s'il ignorait cette critique ou comme si elle ne méritait pas d'être mentionnée.

---

les littératures berbères, en les replaçant dans certains de ses contextes historiques et en mesurant son poids » (p. 55).

[18] Cette thèse est reprise sans changement, y compris dans les exemples, dans l'introduction de *Recueil de poèmes chleuhs. I Chants des trouveurs*, Paris, Editions Klincksieck, 1972, 302p.

[19] « A propos d'une langue littéraire du Maroc: la koïné des Chleuhs », *Zeitschrift für Mundartforschung*, Neue folge nr. 3 und 4, *Verhandlungen des Zweiten Internationalen Dialektologenkongresses*, Franz Steiner Verlag Gmbh, Wiesbaden, 1987, p. 260-267. Il faut noter que A. Roux notait, il y a longtemps, que la langue des *Imdyazen* du Moyen Atlas est commune; « C'est ce qui permettrait de croire à l'existence d'une langue poétique commune au groupe beraber. Cette langue rappellerait la langue poétique communes aux différentes tribus antéislamiques de l'Arabie centrale. » (« Un chant d'amdyaz, l'aède berbère du groupe linguistique beraber », *Mémorial H. Basset*, p. 238).

A ces trois traits, van Boogert en ajoute trois autres dont deux sont probablement liés au caractère écrit de son corpus alors que celui de Galand-Pernet ne l'est pas ; il est chanté (la poésie des *rrways*). Ces trois traits sont: (i) une organisation interne du poème (incipit, chapitres ou paragraphes, péroraison ou prières, p. 42-43), (ii) son organisation métrique et (iii) sa transcription spécifique[20].

Si l'on met de côté les oppositions entre les deux auteurs, on ne peut retenir comme traits spécifiques de la langue poétique chleuh traditionnelle les trois derniers arguments de van Boogert. En effet, l'organisation interne du poème qu'il décrit est un trait spécifique de la poésie didactique, celle qui enseigne le droit musulman plus précisément. En d'autres termes, c'est le droit malékite (le contenu du poème) qui est divisé canoniquement en chapitres et ce canon s'impose au poème. L'organisation interne de ces poèmes ne relève pas de l'esthétique du poème mais de la structuration de sa thématique laquelle est déterminée une fois pour toute par l'orthodoxie religieuse élaborée hors du champ poétique.

Quant à l'organisation métrique, elle n'est pas spécifique à la langue poétique traditionnelle; elle est présente aussi dans la poésie contemporaine la plus moderne. C'est une nouvelle attitude à l'égard de cette organisation métrique qui différencie les deux pratiques. On y reviendra.

Quant à la transcription, elle n'est pas non plus spécifique à la poésie. Elle est un système d'écriture ou de transcription de tout genre de texte. En revanche, la spatialisation de l'écriture poétique serait intéressante à étudier dans ce corpus. On y reviendra dans le chapitre 7.

Venons-en maintenant à l'analyse de S. Chaker. Concernant une centaine de poèmes villageois, avec des incursions dans la poésie d'auteur publiée, elle montre, selon l'auteur, que la langue poétique kabyle traditionnelle, qu'elle soit « villageoise » ou « d'auteur », est identifiable grâce aux traits suivants:

> « - l'absence d'écarts phonético-phonologiques
> - d'assez nombreux écarts morphologiques (notamment au niveau de la morphologie positionnelle)
> - d'assez nombreux écarts syntaxiques

---

[20] Nico van den Boogert, *Muhammad Awzal and the Berber literary tradition of the Sous*, Leiden, 1995, 346 p.

- une recherche systématique de la variété lexicale. »[21]

On voit bien en quoi ces traits s'opposent à la thèse de P. Galand-Pernet: (i) Chaker constate de nombreux écarts au plan morphologique et syntaxique alors que Galand-Pernet affirme le contraire, (ii) il décèle une variété extrême au plan lexical alors qu'il y a pour elle une extrême économie et (iii) il affirme que la tendance forte est à la diction locale et, par conséquent à l'ancrage dans un parler alors qu'elle constate dans la tradition chleuh une forte diction régionale (koine) trans-parlers au plan phonético-phonologique. Chaker écrit à ce propos :

> « Lorsque le poème a une origine extérieure au groupe où il a été recueilli, sa phonologie est automatiquement adaptée à celle du parler local. »[22]

L'ensemble de ces traits s'expliquent, note Chaker, par le mètre et la rime. Il commente ces conclusions contradictoires avec celles de P. Galand-Pernet en arguant de la différence des situations des deux traditions:

> « Il est cependant vrai que la poésie chleuh est produite et diffusée dans des conditions fort éloignées de celles qui existent en Kabylie (dimensions géographiques / variations dialectales plus importantes, professionnalisation plus marquées...) »[23]

Cette explication est convaincante parce qu'elle a la force de l'évidence. Toutefois, dès qu'on examine les corpus chleuhs pour y repérer les écarts morphologiques et syntaxiques, la variété lexicale intentionnelle, on est frappé par la similitude des deux traditions chleuh et kabyle. Un simple sondage[24] donne les résultats suivants:

- Le niveau morphologique: (i) on rencontre *yayd* au lieu de *yayad* ou *yad*, (ii) trois réalisations de la modalité verbale de

[21] « La langue de la poésie kabyle », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 16, 1984, p. 131.
[22] *Idem*, p. 132
[23] *Ibidem*, p. 132
[24] Je me suis contenté des deux premiers poèmes du recueil de A. Roux que j'ai publié sous le titre *Poésie populaire berbère*, Paris, CNRS, 1990, p. 20 et 22 (soit 48 vers).

  « non-réel » *a* au lieu de *ad*[25] et (iii) deux cas d'écart de morphologie positionnelle[26].
- Le niveau syntaxique: (i) trois occurrences de la structure « indice de personne + verbe + Objet inanimé » au lieu d'objet animé[27], (ii) le non respect de l'accord (9 cas ici) est signalé par P. Galand-Pernet, par moi-même[28]; toutefois, il est plus varié que ne le laisse entendre l'analyse de Galand-Pernet et celle de Chaker, (iii) deux occurrences du thème d'aoriste simple[29], (iv) fréquence des phrases non verbales particulièrement les exclamatives (2 dans le premier poème et 4 dans le second).

Le niveau lexical: l'emprunt aux dialectes berbères (*ayul*, en usage dans les parlers plus au nord du Haut Atlas, chez les Iyʷjdamn par exemple, au lieu de *ašk* pour « venir »), à l'arabe (*xxuṭi* au lieu de *ayt ma* pour « mes frères », *ḥrg* au lieu de *jdr* pour « brûler »).

Il est remarquable de rencontrer dans 48 vers comme base de ce sondage la plupart des indices linguistiques que Chaker a dégagés à partir d'une centaine de poèmes. C'est dire combien ces indices doivent correspondre à un style poétique contraint[30].

Comment expliquer cette convergence (poèmes chleuhs de Roux et poèmes kabyles de Chaker) et cette divergence (poèmes chleuhs de Roux et poèmes chleuhs de Galand-Pernet)?

On peut invoquer l'argument générique et postuler que les deux corpus chleuhs ne relèvent pas du même genre. Rien n'est moins sûr. En effet, les deux corpus sont des poèmes narratifs. De plus, les poèmes de Roux ne relèvent pas du

[25] *Idem*, poème I/vers 16, poème II/vers 19 et 27.
[26] *Ibidem*, poème II/vers 14, 15
[27] *Ibid.*, poème I/vers 17, poème II/vers 8, 22. On dira que ces écarts et d'autres qui ne respectent pas les règles de sélection sont très fréquents dans la poésie. C'est un mécanisme normal dans la tropologie, par exemple. Il y a des tropes lexicalisés, d'autres stéréotypés et d'autres sont de véritables créations poétiques. On postule que ces derniers sont présents avec parcimonie dans la poésie traditionnelle.
[28] *Linguistique et littérature: étude de littérature marocaine*, thèse d'Etat, Paris III, 1984, p. 186-196 et ici même (chapitre 8).
[29] Poème I/V17, poèmeII/V5.
[30] En effet, le mètre est une contrainte forte, certes, mais il n'est pas le seul. Nous n'excluons pas une dimension rituelle de la poésie traditionnelle.

même genre que les poèmes de Chaker alors qu'il y a convergence stylistique entre eux.

On peut invoquer le statut des producteurs de ces poèmes. Certes, les *rways* sont des professionnels qui ont probablement le souci de leur public. Ils varient leur langue selon les itinéraires de leurs pérégrinations. De plus, il est certain que leurs pérégrinations dans l'aire chleuh leur a fait acquérir les différences entre parlers, différences qu'ils ont gommées de leurs compositions ou qu'ils changent selon le parler du public. On voit quelle enquête intéressante il faudrait entreprendre dans ce domaine pour mieux asseoir ces conclusions.

Enfin, la convergence/divergence mérite d'être évaluée avec plus de précision sur le plan quantitatif (la fréquence est à mesurer vraiment) et qualitatif en spécifiant le statut stylistique et/ou linguistique de chaque indice retenu dans cette évaluation.

Ceci étant, que peut-on en conclure pour caractériser la langue poétique traditionnelle? Avant de répondre, il faudrait procéder à quelques notations sur une poésie kabyle semi-savante comme celle analysée par van Boogert pour le chleuh.

Commençons par la poésie de Qasi Udiffella. A ce propos, T. Yacine déclare ceci à propos de la langue poétique de ce poète:

> «Pour l'essentiel la langue du poète ne se distingue en rien du kabyle commun; on peut même dire que, par plusieurs côtés, *elle est plus proche de la langue courante que de la koïné poétique*, qui a eu cours pratiquement jusqu'à la fin du XIXème siècle. *C'est que depuis le début du XXème l'usage de celle-ci s'est perdu.* »(c'est nous qui soulignons)[31]

La forme prosodique choisie par cette langue est le tercet

> « considéré comme supérieur au distique, plus monotone et plus plat. La notoriété de Si Mohand Ou M'hand, dont c'était l'unique moyen d'expression, a sans doute aidé à le consacrer dans la seconde moitié du XIX e siècle. Or, de toutes les formes que la tradition lui propose, c'est celle-ci que Qasi Udifella choisit parce que c'est elle que son statut rapproche le plus du prestige de la langue écrite.. »[32]

[31] *Poésie berbère et identité. Qasi Idifella héraut des At Sidi Braham*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 158. Excepté quelques notations lexicales, aucune caractéristique linguistique concrète ne vient étayer cette affirmation. En revanche, comparée à la langue de la poésie nationaliste et à la poésie villageoise, la langue de Qasi est dite éloignée de la langue populaire sans que le lecteur sache en quoi consiste cette langue populaire ou quotidienne.

L'auteur note quelques licences formelles de Qasi qui seront reprises dans l'analyse métrique de la poésie kabyle (chapitre 6).

La caractéristique formelle de la poésie de Qasi ne sera pas considérée, ici, parce qu'elle est problématique dans sa formulation. En effet, ce que l'auteur appelle tercet est, en réalité, un vers à trois hémistiches (cf. chapitre 7). Quant à la langue proprement dite, on retiendra qu'elle est proche de la langue quotidienne mais moins que celle de la poésie populaire et nationaliste. En effet, le jugement de l'auteur a pour seul point d'appui la prégnance du lexique coranique dans cette poésie. Or, tel est le cas de la tradition d'Awzal, le chleuh. Et lorsqu'on considère la phonétique-phonologie, la morphologie et la syntaxe de cette poésie, on aboutit aux mêmes conclusions que celles de Chaker. Quant au lexique, il suffit d'insister sur l'emprunt à l'arabe, mécanisme catalogué par Chaker dans la poésie villageoise. Qu'il y ait un ton semi-savant n'est pas étonnant vu les prétentions du poète.

La langue de la poésie traditionnelle aurait donc des caractéristiques linguistiques et stylistiques qui l'identifieraient comme telle. Que ces caractéristiques soient des écarts linguistiques à des fins stylistiques (Chaker) ou une économie linguistique extrême (Galand-Pernet), la langue de la poésie traditionnelle est reconnaissable. Par qui? Par le discours scientifique (linguistique, littéraire et anthropologique) ou par le consommateur de cette poésie? L'analyse littéraire doit privilégier la seconde solution sans négliger, évidemment, la première. Et si l'on veut bien nous suivre, on dira alors que le consommateur de la poésie dite traditionnelle apprécie des valeurs esthétiques dans lesquelles

[32] *Poésie berbère et identité. Qasi Idifella héraut des At Sidi Braham*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 158. Excepté quelques notations lexicales, aucune caractéristique linguistique concrète ne vient étayer cette affirmation. En revanche, comparée à la langue de la poésie nationaliste et à la poésie villageoise, la langue de Qasi est dite éloignée de la langue populaire sans que le lecteur sache en quoi consiste cette langue populaire ou quotidienne.

entrent en compte la langue (lexique), les images (style), le rythme (mètre et mélodie) et l'accessibilté immédiate au sens du discours (communication). C'est pourquoi, la valeur esthétique suprême n'est pas dans la surprise, l'inédit, l'originalité mais plutôt dans ce qui est attendu. La déception de cette attente est une faute de goût. C'est pourquoi, la langue de cette poésie est à la fois pleine d'écarts et d'une « pauvreté » expressive apparente. C'est sur la base de sa réception par son destinataire croisée avec une analyse poétique qu'une caractérisation plus fine de la langue poétique peut être menée.

3. *La fonction du poète*

Depuis Platon, au moins, on sait que le poète a toujours été adulé et craint à la fois. Le philosophe grec l'a banni de sa république tout en regrettant avec beaucoup d'amertume, il faut le rappeler, ce bannissement; il n'y a pas de place parce qu'il y va de la vérité[33]. Il en est de même d'ailleurs pour le Coran qui affirme que « les poètes ne font pas ce qu'ils disent » et que « leurs adeptes sont des errants ». Qu'en est-il alors du statut et de la fonction du poète berbère?

Quand on considère la production poétique traditionnelle, on peut déceler quatre aspects:

[33] Cette thèse est défendue par A. Badiou : « – En ce qui concerne la capture imitative du poème, sa séduction sans concept, sa légitimation sans Idée, il faut l'écarter, la bannir de l'espace où opère la royauté du philosophe. C'est une rupture douloureuse, interminable (voyez le livre X de *La République*), mais il y va de l'existence de la philosophie, et non de son seul style.
– L'appui de la mathématique fournit pour la désacralisation, ou la dépoétisation, de la vérité doit être explicitement sanctionné... »(cf. *Conditions*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 95). G. Genette écrit lui aussi à ce sujet que le philosophe grec « motive sa décision bien connue d'expulser les poètes de la Cité par deux séries de considérations. La première porte sur le contenu (*logos*) des œuvres, qui doit être (et trop souvent n'est pas) essentiellement moralisant: le poète ne doit pas représenter les défauts, surtout chez les dieux et les héros, et encore moins les encourager en représentant la vertu malheureuse ou le vice triomphant. La seconde porte sur la « forme » (*lexis*), c'est-à-dire en fait sur le mode de représentation. [...] la dévalorisation bien connue des modes mimétique et mixte [...] est l'un des chefs de condamnation des poètes, l'autre étant naturellement l'immoralité de leurs sujets. » (« Introduction à l'architexte », in *Théorie des genres*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 95-96)

(i) Le poète cristallise l'identité de sa communauté par rapport aux autres communauté en s'instituant, dans ses poèmes, comme cartographe du sol communautaire[34], observateur et commentateur politique avisé[35], critique implacable des travers sociaux[36], reporter et annaliste des événements de son temps[37] etc.. On peut dire, par exemple, que Lhaj Belcid a rempli, avec d'autres, ce rôle[38]. En d'autres termes, le poète, comme le scribe par rapport à l'écrit, dispose d'un pouvoir de parole exorbitant dans sa société. C'est pourquoi il est admiré[39] et craint. Mais d'où lui vient ce pouvoir?

(ii) On a décrit comment se forme un poète chez les Igliwa40. Il n'en va pas autrement ailleurs dans le monde berbère si l'on ne tient pas compte de quelques détails dans le rituel. M. Rovsing Olsen donne une description similaire et aboutit à la conclusion suivante:

> « Par tous ces traits les poètes s'apparentent aux devins. Les villageois s'accordent d'ailleurs souvent pour attribuer aux poètes un don particulier de clairvoyance [...]. Ils cherchent parfois, dans les paroles du chant du poète, des réponses à leurs problèmes personnels. Dans l'anti-Atlas, par exemple, si l'on jette une pierre en direction du poète, les paroles qui suivront seront considérées comme réponse. Ce don attribué aux poètes peut aller jusqu'à celui de voyance. »[41]

Cette dimension (« voyance ») a déjà été perçue par Justinard. Pour notre part, nous considérons que le poète est à rapprocher du saint dans la société berbère. Ce rapprochement est motivé par le statut et l'origine du pouvoir de la parole chez les deux personnages. En effet, le saint mystique maghrébin affirme que ses miracles, dont la parole « sainte », ne sont pas de son fait. En effet, il affirme que cette

[34] A. Roux, *Poésie populaire berbère* (édition, traduction et annotations de A. Bounfour), Paris, Editions du CNRS, p. 46-49 (poème VII).
[35] *Idem*, p. 20-21 (poème I).
[36] *Ibidem*, p. 104-107 (poème III).
[37] *Ibid.*, p. 82-89 (poème I).
[38] *Rrays Lhaj Belcid*, Casablanca, Maṭbaʿat al-Jadîda, 1996, p. 13.
[39] Hanoteau notait le respect et le statut du poète *ameddah*.
40 A. Bounfour, *Linguistique et littérature: étude sur la littérature orale marocaine*, Université de Paris III, Thèse d'Etat, 1984, p. 53-60
[41] *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud, 1997, p. 33

parole parle en lui, malgré lui. Elle l'oblige au point de n'être pour elle qu'une simple caisse de résonance. Littéralement, elle le possède et il n'a aucune prise sur elle. En d'autres termes, elle est d'origine divine. Or, le poète a exactement la même perception de son expression poétique. Comme parole extraordinaire, elle lui est inspirée non pas par Dieu –Allah condamne les poètes– mais, justement, par ces intermédiaires que sont les saints patrons de la poésie. La parole poétique serait donc un avatar de la parole sainte, elle-même avatar de la parole divine. C'est pourquoi le poète, comme le saint, est condamné par le jurisconsulte (*faqîh*) qui, lui, n'étant pas inspiré décrète qu'il n'y a qu'une parole divine, le Coran, et, comme telle, elle est close ; seul, il a la charge de son interprétation.

Nous avons montré cette collusion de la poésie et de la sainteté dans deux cas dont le plus évident est celui de Qasi: (i) il est possédé par une *taruhanit* (esprit féminin), (ii) au lieu de réciter une sourate coranique pendant sa prière, c'est un poème qui s'impose à lui, (iii) la puissance du vers est telle que son cheikh manifeste une immense compréhension à son égard, (iv) conscient de la qualité de sa parole, Qasi demande qu'on la transcrive et opère ainsi un ressourcement dans la proximité de l'expérience fondatrice. Le poème a la même source que la parole coranique.

Le poète traditionnel se pose ainsi dans la continuité du prophète dans la mesure où il reçoit du dehors, et comme lui, une parole qui n'est pas sienne, dont il est seulement le médium ou l'interface. C'est pourquoi son statut est ambigu: il a un pouvoir qui, malgré ses prétentions à la sainteté, n'en demeure pas moins suspect de magie, de divination qui, on le sait, peut basculer à tout moment vers le maléfice.

LA POESIE CONTEMPORAINE

Pour caractériser la poésie contemporaine et, donc, la distinguer de la poésie traditionnelle, on reprendra les trois critères qui nous ont servi à définir cette dernière.

1. *Les conditions de la performance*

D'emblée, la poésie contemporaine n'est pas soumise au rituel tel qu'il a été défini plus haut. En effet, si le rituel implique la

société entière ou une partie d'elle, dans le mariage par exemple, la poésie contemporaine est d'abord produite de manière solitaire par le poète. Certes, des poèmes ont été mis en musique et chantés dans des circonstances particulières. Mais les textes sont indépendants et de la musique-chanson et de la situation. La poésie contemporaine affirme l'autonomie du texte par rapport à d'autres expressions artistiques auxquelles il a été et reste encore associée de manière intime dans la poésie traditionnelle.

Cette autonomie est, certes, une influence des traditions arabes et françaises. Toutefois, on peut la trouver dans l'espace poétique berbérophone lui-même. La poésie d'un Awzal ou d'un Qasi en sont deux exemples incontestés et incontestables. On y reviendra quand on parlera du statut du poète.

Cette autonomie est rendue possible grâce à l'écrit qui conserve l'intégrité et l'intégralité du texte tout en lui donnant une pérennité dans le temps que ne garantit pas la voix. Preuve en est l'édition critique des manuscrits anciens et des compositions contempraines[42].

Ceci élimine toute intervention directe du public dans la composition du poème ou dans sa modification. Il n'est plus l'espace de cet échange in situ entre le poète et son public. Toutefois, il convient de préciser que l'absence de la voix ne signifie pas la disparition totale de l'oralité dans cette poésie. On peut comparer cette situation à celle du passage à l'écrit dans le roman ou dans l'écrit journalistique lui-même. On y reviendra plus loin.

2. *La langue poétique*

Si, comme l'affirme Galand-Pernet, la langue poétique obéit à une économie dont les contraintes sont l'impératif de l'intercompréhension communautaire et régionale, la diffusion large du contenu lyrique de la poésie, l'impératif éthique de la « convenance » et les contraintes propres à la technique de composition orale, il va sans dire que la poésie

[42] On remarque que la production littéraire la plus dynamique est la poésie par rapport à la nouvelle, au roman et au théâtre. Ce qui est d'ailleurs comparable quand on examine la production en arabe et en français.

contemporaine va redistribuer les composantes de cette économie autrement. Mieux, il n'y aura plus une seule économie mais plusieurs. Reprenons une à une ces contraintes.
L'impératif de l'intercompréhension est, certes, proclamé mais il est battu en brèche dans la pratique poétique. En effet, deux orientations dans l'aménagement linguistique du berbère s'opposent aujourd'hui. La première table sur une unification linguistique de l'ensemble du monde berbérophone et la seconde veut procéder par étape en unifiant d'abord au niveau d'un dialecte (chleuh, kabyle, rifain etc...). Toutefois, les deux s'adonnent à une création lexicographique qui va à l'encontre du principe de l'intercompréhension. Il va sans dire que la première tendance pousse très loin cet écart.
Dans ce domaine, il est plus simple de distinguer les poètes qui ne s'éloignent pas trop de la langue vivante de leurs lecteurs potentiels et ceux qui, à cause d'une néologie personnelle, risquent d'être illisibles[43]. Quoiqu'il en soit, la koïne chleuh ou kabyle ou rifaine devient un objet de réflexion des poètes.
Elle l'est d'autant plus que leur public est différent de ce qu'il fut car il est devenu cultivé ou, du moins, alphabétisé.. Or, cela exclut les analphabètes qui, ne l'oublions pas, sont nombreux au Maghreb et constituent, du moins au Maroc, le public du poète traditionnel sans exclure de ce public, bien sûr, le public lettré et alphabétisé. De plus, les lecteurs sont formés en arabe et/ou en français mais nullement en berbère. Et quels que soient les caractères dans lesquels est écrite la poésie, il y a un apprentissage de l'écriture, de la lecture et du passage à l'écrit qui demanderont du temps. Si la voix assurait la transmission de la poésie traditionnelle, il faut constituer une koïné scripturale pour assurer la transmission de la poésie contemporaine[44].
La seconde contrainte (le contenu poétique) est, elle aussi, problématique. Il n'y a pas que le contenu lyrique qui soit d'une large diffusion comme semble le dire P. Galand-Pernet.

[43] Certains recueils sont suivis de glossaire de ces néologismes dont on donne l'explication ou l'équivalent en chleuh ordinaire ou en arabe le plus souvent.
[44] On voit alors en quoi l'enjeu de l'alphabet est crucial. Rappelons que trois alphabets coexistent dans l'aire berbérophone, l'arabe, le latin et le *tifinagh.*

L'autonomie du texte par rapport à la situation et au terroir[45] implique d'autres contenus de plus en plus individuels sauf chez des poètes militants. On ne peut plus tabler sur la stabilité d'un espace de valeurs communautaires contraintes y compris dans leur expression. Ce que P. Galand-Pernet appelle le « prêt-à-dire ».
C'est pourquoi le système de convenance traditionnel est battu en brèche. Le poème ne dit plus ce qui est attendu dans telle ou telle situation ou selon telle convenance, mais il dit l'inattendu. Mieux, il peut surprendre, voire choquer. Il pourfend, parfois, et somme le lecteur au changement. Le système devient alors ouvert à autant de « convenances » qu'il y a de poètes.
Dans ces conditions, on ne peut parler d'une langue poétique. Il faut plutôt décrire chaque idiolecte poétique avant de postuler des convergences. On se contentera, ici, de dire avec R. Jakobson que la langue dans la poésie a une « grande force de résistance que manifestent les structures grammaticales aux contraintes que la poésie expérimentales impose au matériau verbal; par contre, le lexique et la phraséologie se plient aisément aux expériences osées de l'innovateur. »[46] On y reviendra au chapitre suivant.

3. *La fonction du poète*

Il est clair que cette fonction n'a plus rien à voir avec celle du poète traditionnel. Il y a d'abord une rupture entre l'apprentissage traditionnel et l'apprentissage contemporain. Le premier est institutionnel même si l'institution est d'ordre « magique »; le second est sui generis puisqu'il n'y a même pas d'école où le berbère et sa littérature soient enseignés pour constituer une « norme » sauf, depuis peu, en Algérie.
Toutefois, il n'est pas sans importance de souligner l'imitation des expériences poétiques étrangères à la berbérophonie (les traditions arabe et française) d'autant plus que ces poètes sont passés par l'université dans leur majorité ou, du moins, par le lycée. En d'autres termes, le poète contemporain n'a plus ce pouvoir de parole respecté et craint, mais sa poésie et son

[45] Les poètes contemporains sont tous citadins même s'ils gardent des relations intimes avec leur terroir.
[46] *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 490

comportement social en donnent une image diversifiée. Il est simple baladin (Aït Menguellet), idéologue (Azaykou, Chacha), rimailleur (Moustaoui), satirique (Ferhat) et compositeur de chansons (Akhiyat).
Si le poète n'est plus ce possédé, cet assujetti à une parole qui lui vient du dehors, il reste encore le seul à manier une parole berbère encore vivante même si les excès de la néologie la menacent gravement.

CHAPITRE 3

TRADITION ET MODERNITE THEMATIQUE DANS LA POESIE BERBERE CHLEUH ET KABYLE

PRELIMINAIRES

1. *Qu'est-ce qu'un thème* ?

Une définitions très générale du mot thème insiste sur son caractère de « donnée », de « sujet de préoccupation ou d'intérêt général pour l'homme »[1]. Cela ne permet pas de dresser un inventaire des thèmes littéraires ; les préoccupations de l'homme sont innombrables et infinies et, par conséquent, il est impossible d'en dresser une liste finie. Il faut élaborer davantage cette définition pour espérer approcher la thématique littéraire.
En effet, on parle généralement du thème de l'amour, du vin, de la famille, de la guerre, de la nature etc .. Mais on peut tout aussi bien parler du thème de la volonté, du sujet, de la transcendance etc... Dans le premier cas, c'est tout l'univers que l'on peut décliner ; dans le second, c'est toute la philosophie et la pensée humaines. Le thème renvoie ainsi à une réalité empirique ou à une expérience psychologique et idéelle.
Les thèmes d'une littérature donnée seront donc toujours à considérer sous la loupe de plusieurs critères dont les plus importants sont, nous semble-t-il, les suivants: abstrait/concret, particulier/universel, historique/non historique. En effet, on peut traiter de l'amour de manière concrète ou abstraite, selon un rite très singulier ou selon des modalités fort répandues et selon les contraintes de l'historicité de la langue, de la société et des idées.
En comparant, le thème au motif, on notera que le motif de la bague magique est récurrent dans des milliers de contes merveilleux en tant que tel. En revanche le thème du trésor auquel cette bague peut donner accès n'a pas cette récurrence, du moins elle ne lui est pas identique. D'ailleurs, un thème ou

---

[1] Pierre Brunel dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, édit. Par P. Brunel, A.-M. Rousseau et Cl. Pichois, Paris, Armand Colin, 1983, pp. 115-134

engendre des motifs ou se manifeste à travers eux. On dira que le motif, comme naguère le trait distinctif en phonologie, est la plus petite unité thématique et, par conséquent, elle est indivisible[2] alors que le thème, unité supérieure, l'est. Toutefois, il faut nuancer ce propos et dire que le thème est un ensemble qui inclut le motif mais l'inverse n'est pas vrai. On assumera que le motif évoque ou présuppose le thème sans lequel il n'est qu'un nom référant à un objet ou à un concept.

C'est probablement la sémiotique qui formule le mieux ce que l'on entend par thème : la dissémination isotope d'objets de valeur. On reconnaît ainsi la distinction thème/motif les motifs sont des objets de valeurs dispersés dans le texte tout en étant reliés entre eux par cette opération appelée isotopie.. Quand l'analyse réussit à rassembler cette dissémination sémantique et à lui donner un nom, on condense cette dissémination et le nom scelle le thème.

Cette définition sous-tend la réflexion qui suit.

2. *Tradition et modernité*

Dans le chapitre précédent, on a distingué la poésie traditionnelle de la poésie contemporaine à partir de quatre paramètres : la performance (exécution rituelle/exécution non rituelle, voix/écrit, règles de convenance/absence de règles, échange avec le public/solitude de l'écrivain) , la langue (l'attendu/l'inattendu, reprise/création), la fonction du poète (porte-parole du groupe/déclassement, formation rituelle/formation standardisée) et les genres (système littéraire contraignant/élaboration voire adoption de système étranger).

On se donne pour objectif de cerner cette tradition et cette modernité en analysant le thème de l'amour dans la poésie chleuh et kabyle ainsi que le thème de l'identité berbère. On tentera alors de conclure sur le contenu et la forme réels de la modernité poétique berbère.

Pour ce faire on appliquera le conseil de Galand-Pernet : étudier chacune des deux traditions avant toute généralisation. On commencera par la tradition chleuh pour s'attaquer,

[2] Tomachevski dit qu'il est « la plus petite particule de matériau thématique » (cité par Pageaux dans *Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 78.

ensuite, à la tradition kabyle avant de comparer les deux. Les généralisations auxquelles on aboutira concerneront, pour le moment, ces deux traditions.

LA TRADITION CHLEUH

1. *Introduction*

La plupart des études poétiques sont des analyses thématiques sans pour autant qu'on puisse y disposer d'une définition du concept de thème ni de son caractère traditionnel ou contemporain. Deux cas récents illustreront cette situation.

M. Moustaoui relève cinq thèmes dans la poésie de Lḥaj Belcid: la poésie elle-même[3], l'amour, la satire sociale, la transcription des événements (les annales) et le voyage[4]. L'auteur illustre chaque thème par des poèmes de Lḥaj Belcid.

L'auteur d'un mémoire rédigé en arabe énumère les thèmes de la poésie de la tribu Amanouz: « la femme et l'amour », la religion, la sainteté, le patriotisme, les sentences et les proverbes ; il y ajoute la description, la louange, la jactance, l'élégie, la satire[5].

Si la première liste correspond bien à ce que l'on entend ici par thème, la seconde est plus que contestable. Il s'agit, en réalité, d'un transfert de la terminologie arabe traditionnelle qui sert à désigner les genres poétiques et non les thèmes.

Ces deux exemples montrent que la thématique recoupe, bien sûr, les différentes fonctions du poète telles qu'elles sont définies plus haut et que la notion de thème reste très vague d'autant plus qu'elle mélange de vrais thèmes comme l'amour et les genres comme l'élégie.

Quoiqu'il en soit, on ne peut admettre que les thèmes cités soient propres à la poésie traditionnelle. Ne parle-t-on pas de thèmes éternels quand il s'agit de l'amour, de la satire sociale etc... C'est leur traitement qui différentie la tradition de la modernité esthétique. Toutefois, il est certain que la poésie

[3] On se reportera aussi à P. Galand-Pernet, « Le thème de l'errance dans les littératures berbères », *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4-5, pp. 269-310, particulièrement p. 308, note 17.

[4] *Idem*, p. 272-276. On se reportera aussi à A. Bounfour, *Poésie populaire berbère*, Aix-Paris, CNRS, 1990, pp. 42-47.

[5] Belqacem Khouan, *al-Ṣier al-Ṣacbî fi Qabîlat Amanuz*, Mémoire de licence, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1976.

contemporaine aborde des thèmes nouveaux comme la revendication identitaire et inclura des motifs inédits pour dire des thèmes anciens.

2. *La thématique traditionnelle : le thème de l'amour*

Commençons par cet extrait attribué à Si Ḥemmu Ṭṭalb avant de cerner de près l'apparente pérennité de ce thème:

Ng-enn ṭiṭṭ γ lušert, lεaqql d zznad,
Nrar-d amadir, nḥtil ad ldiγ aḍaḍ
Nšuf-d amggerd-ns, a wddi, zund lbaz
Irar-d lwijab-ns uzenkuḍ, s aγ-nnan
Ur nsemḥ i Sidi Eli Bennaṣr, walli-d
Yakkan tarramit i rrma ad nqqan izenkʷaḍ
Mami nyiγ arraw-ns, ugiγ ad as-nṣug
Ur nxʷli tigʷmma ula ar nkkat nnqʷb
Ur nzdiγ amar γ lexla, nẓẓa f ujeddig
Asiγ g-is aṭṭan icedmen, awiγ ankkiḍ
Nzayd, nzzugz, nkšem zdar lfqi
Nεawd-asen lqiṣt-inu, ar ittεejjab
Inna : ttḍalab i rebbi d Sidna Muḥmmad
Ad ak-irar lεaqqel, iwin-ak-t iẓʷnkaḍ.

Je fixe la cible et me concentre sur le chien du fusil,
Tends la gâchette et je suis sur le point de tirer ;
Je vise la gazelle au cou – Ah ! il était semblable au cou du faucon !
Elle m'adressa alors la parole pour me dire :
« Je ne pardonnerai point à Sidi Ali ben Nacer,
Il donne le fusil au chasseur pour tuer les mouflons.
A qui ai-je tué ses enfants pour me condamner à l'exil ?
Je n'ai ni détruit de maison ni été bandit de grands chemin.
Je n'habite pourtant pas dans le désert, je vis parmi des fleurs. »
Je fus atteint d'une grave maladie douloureuse.
Je partis, descendis chez un clerc.
Je lui raconte mon histoire ; il en fut étonné.
Il me dit : « Implore Dieu et Notre Seigneur Mohammed
De retrouver la raison ; les gazelles te l'ont ravie ! »[6]

On retrouve là tous les motifs canoniques de la poésie amoureuse chleuhs :

[6] H. Stumme, *Op. Cit.*, p. 77

La femme aimée est comparée au mouflon, comparaison nettement lexicalisée comme, d'ailleurs, celle de la colombe (*atbir*).
Le contexte de la rencontre amoureuse est souvent calquée sur la rencontre du chasseur et de sa cible.
Le coup de foudre est reçu par celui qui devait le donner sous la forme d'une maladie inguérissable laquelle est toujours identifiée à la folie.[7]
Voyons maintenant ce qu'il en est chez un autre poète de renom, Lḥaj Beleid, postérieur au précédent :

Ihewwl udad, illa igellin γ ufus
S umarg n walli d ittmun ijla-yas
Uten-t ingʷmarn γ yiḍ a iga lḥal
[...]
Uḍenγ ya waṭṭan iḍbibn jlan-aγ
Nḥurma-tn kullu ur rin aγ-dawan
Alliγ d-mwafaqn f ya llmeεna nnan-i
A lmeskin aṭṭan n lḥub ad fella-k
Ur ra k-idawa γar bab n jjnanat
A kk-id-sakkn gr lašjar a tẓerrat
Ijjign ar wanna tra ššahwa-nnun

Le mouflon est inquiet ; il est pris au piège le pauvre ;
A cause de son amour pour l'aimé perdu.
Les chasseurs l'ont touché ; c'était la nuit.
[...]
Je suis atteint d'une souffrance ; je sais quel médecin me guérirait.
Je les ai tous imploré ; ils refusent de me guérir.
Ils se mirent enfin d'accord sur le remède et me dirent :
Eh ! pauvre malade ! C'est le mal d'amour que tu as.
Ne te guérira que le maître des vergers.
Il te promènera au milieu des arbres et tu contempleras
Les fleurs jusqu'à ce que tu trouves celle que tu désires. »[8]

Là aussi, on trouve le motif de la chasse, contexte de la rencontre amoureuse, suivi de la maladie d'amour difficile à guérir. La femme-fleur parmi les fleurs est présente comme dans le poème précédent. Le point de vue esthétique est le

[7] Sur ce point, voir A. Bounfour, *Le noeud de la langue*, Edisud, 1994, p. 81-93
[8] M. Moustaoui, *Op. Cit.*, p. 38-39

même malgré, grâce même, dirait-on, à quelque variation minime[9].

Poursuivons notre investigation et lisons chez un poète contemporain :

Inna grawley
Afx-enn g-is afud
Nγ-enn g-is ufiγ udm
Zund ajeddig
Zund iẓʷnkaḍ a gʷma zund iẓʷnkaḍ
Ma ššan ul-inu iga
Zund amezwag

Partout où je tourne mon regard,
Je ne vois que le genou
Ou le visage
Semblable à la fleur,
Semblable au mouflon, ô mon frère, comme le mouflon
Mon cœur est
Comme l'éxilé.[10]

[9] Voici, par exemple, deux portraits de femme aimée qui ont un siècle de distance. Le premier est de Si Ḥemmu Ṭṭalb et le second est recueilli par A. Roux vers la fin des années quarante :

a. A lalla, kemmin, tiddi iriyšn ar akal,
Azzar iḍlan, tiddi iriyšn ad ttawit.
A tafukt-ad, iẓenẓar, kiyyin ad ttawit,
Ad ttawit, kiyi, a lluban, taweryi.

Maîtresse, tu as une taille très belle,
Une chevelure noire, une taille parfaite.
O soleil, c'est toi la source des rayons,
C'est toi, ambre, la source de leur couleur blonde. (*Op. cit.* p.. 59)

b. A lalla, ddheb, a talyaqutt, a llun n tbnṣrt !
A lmubber d ikkan Fas, a lalla tenγit-aγ.
[...]
A lalla, tiddi tin-m, a lalla tanumi tin-m,
Ula ššerε iga win-m, ar itteḥkam γ ulawn.

Maîtresse, ô Trésor, ô Diamant, ô teint de coquelicot !
O velours de Fès, ô Maîtresse, tu m'as assassiné.
[...]
O maîtresse, ta taille est un modèle, ta mesure aussi,
La loi, c'est la tienne ; elle gouverne les coeurs. (*Op. cit.*, p. 60)

[10] Ali Azaykou, *Timitar*, p. 79

Si le motif de la chasse est absent, on note que le visage de l'aimée est comparé à la fleur et à la gazelle. De plus, un autre motif, entrevu dans le poème de Sidi Ḥemmu Ṭṭalb, est présent dans cet extrait ; il s'agit de celui de l'exil (*amezwag*). L'amour conduit à l'exil, à l'errance qui est une autre figure de la folie.

Ces exemples montrent bien que certaines images, certains motifs ont la vie dure quand il s'agit d'exprimer l'amour. La fleur, la gazelle et la colombe sont des métaphores que la poésie chleuh reconduit depuis au moins Sidi Ḥemmu Ṭṭalb, c'est-à-dire depuis un siècle et demi au moins[11]. Il en est de même du motif du verger qui, à lui seul, mérite une étude à part[12].

Il n'y a pas que l'amour qui inspire les métaphores qui perdurent. On trouve la même insistance métaphorique dans d'autres thèmes :

Le voyage : si l'itinéraire du voyageur est souvent le même, on constate aussi que les qualités de telle ou telle région sont stables et sont exprimées dans les mêmes termes. Toutefois, ce thème n'est pas repris par les poètes modernistes comme Ali Azaykou alors qu'il reprend celui de l'amour avec des métaphores fort anciennes et souvent utilisées par tous les poètes.

La critique sociale s'attaque aux mêmes problèmes : la dissolution de la morale et des valeurs ancestrales. Toutefois, la poésie moderniste se distinguera aussi sur ce plan.

On pourra donc conclure que la poésie traditionnelle chleuh fonctionne sur des clichés, des lieux communs et des formules souvent reconduites dans les mêmes termes. Comme la poésie grecque ou la poésie européenne médiévale, la poésie chleuh est une poésie formulaire et ce caractère résiste encore même dans des productions qui se veulent modernistes.

Trois opérations président à la pérennisation de ces images et des expressions qui les actualisent :

[11] Voir aussi A. Bounfour, *Poésie populaire berbère*, p. 38-40

[12] Il est intéressant de noter que ce motif est un des traits de la littérature courtoise médiévale européenne (J.-Ch. Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, PUF, Paris, 1990, p. 127-156) et arabe (la poésie lyrique).

(a) *La reprise pure et simple*

(1) Zigz, a yan innan lmuḥibba ur a tthuwal !
Ad ak-tili γ usawn, gin ifadden-nk aman,
Ad ak-tili γ rriš n tamurγi, tag^wi akal.
Ad ak-tili γ lbaz umlil, tag^wi akal.
Ad ak-tili γ yselm awraγ, iddm aman.
Ad ak-tili γ uyyis, ifk-tt izuγar.

Loin de moi, toi qui dit que l'amour ne rend pas fou !
Que le tien soit sur la montée qui te coupe les jambes !
Qu'il soit sur les ailes de la sauterelle qui refuse d'atterrir !
Qu'il soit sur le faucon blanc qui plane sans fin !
Qu'il soit dans le poisson d'or scintillant, qui plonge profondément dans les eaux !
Qu'il soit sur le cheval blanc qui s'élance dans la vaste plaine[13]

(2)
Zayd, a γwalli innan lmuḥibt ur a tthuwal ?
Ad ak-tili γ ujarif, ig amllal ar d iṭṭar !
Nγ ak-tlla γ usawn gin ak ifaddn aman !
Nγ ak tlla γ rriš n tmurγi, tag^wi akal !
Nγ ak tlla γ uslm igan awraγ, iddm aman !
Nγ ak tlla f Rqiya, qqarnt kullu ššaṛat !
Nγ ak tlla f Ijju, tjjum a ignwan !
A zayd, a γwalli innan lmuḥibt ur a tthuwal !
Ad d flla-k iluḥ ṛbbi lhamum ad γ lliγ

Oh ! Toi qui dis que l'amour n'est pas un tourment, va-t-en !
Qu'il soit pour toi dans la falaise qui s'effrite et tombe,
Ou bien dans la montée qui te coupe les jambes,
Ou bien sur l'aile de la sauterelle loin de terre envolée,
Ou dans le poisson d'or qui plonge et fuit dans l'onde,
Ou qu'il soit Rqiya. Arbres morts, sève tarie !
Ou qu'il soit en Ijja. Lointains parfums des cieux !
O toi qui dis que l'amour n'est pas un tourment, va-t-en !
Que sur toi Dieu répande les soucis que j'endure !

Le poète-chanteur Lahoucine ou Sihal reprend presque mot-à-mot le texte attribué à Sidi Ḥemmu Ṭṭalb sans qu'il soit taxé de plagiaire ni que son talent de poète soit mis en cause. On y reviendra.

[13] H. Stumme, *Op. Cit.*, p. 46-47.

(b) *La reprise mot à mot et le contexte*

En effet, un morceau ou un ensemble de motifs est détaché de son contexte et forme un poème à part entière. L'exemple le plus éclairant est la comparaison du poème du chasseur attribué à Sidi Ḥemmu avec le poème n° 11 du recueil de P. Galand-Pernet (1972 : 64-65 et 200-204) chanté par Lahoucine ou Sihal. En effet, les deux textes ont le même thème, le chasseur piégé par la gazelle, même s'ils ont des titres différents (Poème d'un chasseur pour Stumme et Chanson de la source pour Galand-Pernet[14]):
Lhoucine ou Sihal, comme Sidi Ḥemmu, commence, certes, par annoncer le thème du chasseur dans les deux premiers vers et ce dans les mêmes termes.
Du vers 3 au vers 10, Sidi Ḥemmu invoque Dieu, le Prophète et leur demande pardon. Cet épisode est absent chez Lahoucine.
Du vers 11 au vers 14, Sidi Ḥemmu introduit le thème de l'amour avec une certaine Fatima dont la parure est un voile en soie. Cet épisode est absent chez Lahoucine.
Vient ensuite la scène de chasse (vers 15-41) que reprend Lahoucine (vers 3-26).
Galand-Pernet note que le poème de Lahoucine « est tout à fait comparable au poème du chasseur recueilli par Stumme en 1894. » Certes, la comparaison thématique appuie cette idée. Toutefois, elle permet de dire que Lahoucine détache la partie de chasse de l'ensemble du poème de Sidi Ḥemmu pour en faire un poème autonome. Il efface tous les vers de la prière et ceux consacrés à une certaine Fatima. En termes poétiques, un motif dans un poème acquiert son autonomie et devient le thème central, sinon unique, d'un autre poème[15].

[14] D'ailleurs, on peut se demander qui a donné ces titres aux poèmes : est-ce les poètes ou est-ce les analystes.
[15] P. Galand-Pernet ajoute que la comparaison des deux poèmes montrent, en plus, qu'il y aurait « un poème chleuh du chasseur » « bien constitué comme œuvre littéraire. » et présuppose l'existence « d'un conte en prose analogue, celui de l'homme qui chasse un vendredi 'jour interdit pour la chasse). » (1972 : 203). Il est incontestable que les motifs fondamentaux de la chasse sont archaïques. Toutefois, on ajoutera trois éléments d'information à verser dans ce dossier : (i) A. Roux a récolté une version du conte de Ḥemmu n Unamir en vers (Bounfour, 1990 : 96-105) dans laquelle le motif de la chasse apparaît en tant qu'élément narratif négatif ou, du moins, en tant que moment dramatique qui va ouvrir la quête du

Parfois, l'extrait est inséré dans un autre contexte textuel et thématique. Voici, par exemple, deux portraits de femme aimée qui ont un siècle de distance. Le premier est de Sidi Ḥemmu Ṭṭalb et le second est recueilli par A. Roux vers la fin des années quarante :

A lalla, kemmin, tiddi iriyšn ar akal
Azzar idlan, tiddi iriyšn ad ttawit
A tafukt-ad, izenzar kiyin ad ttawit
Ad ttawit kiyi, a lluban, taweryi.

Maîtresse, tu as une taille très belle,
Une chevelure noire, une taille parfaite
O Soleil, c'est toi la source des rayons,
C'est toi, ô Ambre, la source de leur éclat doré. (*Op. cit.*, p. 59)

A lalla, ddheb, a talyaqutt, a llun n tbinṣrt
A lmubbr d ikkan Fas, a lalla tnyit-ay
[...]
A lalla, tiddi tin-m, a lalla tanumi tin-m
Ula ššerc iga win-m ar itthkam y ulawn

Maîtresse, ô Or, ô Diamant, ô Couleur de coquelicot !
O Velours de Fès, ô Maîtresse, Tu m'as assassiné.[...]

O Maîtresse, ta taille est un modèle, ta mesure aussi
La loi, c'est la tienne ; elle gouverne les coeurs. (A. Bounfour/A. Roux, *Op. cit.*, p.60)

Les deux extraits ne sont pas insérés dans le même contexte. Chez Sidi Ḥemmu, le portrait de l'aimée vient après un morceau sur les qualités de plusieurs terroirs (Agadir, Mogador et Marrakech), thème poétique très classique associé très souvent au thème du voyage[16], et précède la narration de la séparation avec l'aimée. Chez Roux, le portrait est inséré entre diverses considérations morales sur le temps présent et

héros constituant l'essentiel du récit, (ii) cette fonction de la chasse existe dans d'autres contes berbères comme dans Bounfour (1990 : 24-31) et ceux d'autres civilisations dont les *Mille et une nuits* et (iii) l'on peut se demander si le récit d'une partie de chasse sans enjeu symbolique a pu vraiment avoir une autonomie littéraire. Seule une enquête approfondie –si elle est possible pour le passé– pourra trancher.

[16] Voir Stumme (1894), Galand-Pernet (1972) et Bounfour (1990)

sur les conduites humaines. De plus, ce dernier amplifie le portrait en parlant de la parure et du costume de la bien-aimée. Toutefois, il ne faut pas penser que cette amplification soit une création du poète postérieur à Sidi Ḥemmu ; elle peut être tout aussi bien un collage de plusieurs morceaux. C'est ainsi que le poète de Roux juxtapose le portrait à un autre morceau attribué à Sidi Ḥemmu (Stumme, 1894 : 70, vers 13-14).

Tous les traits décrits ci-dessus sont réputés caractériser la poésie orale. En effet, la variation narrative et discursive, le style formulaire, les emprunts des poètes à leurs prédécesseurs, emprunts qui ne sont pas des plagiats comme dans la littérature moderne, sont, pour les spécialistes, les traits essentiels de l'oralité. La création est alors réservée uniquement à la performance, à l'exécution chantée ou déclamée du poème devant le public. Toutefois, des études récentes[17] montrent que la variance est, certes, le « caractère premier » de l'œuvre médiévale (Cerquiglini, 1989 : 111) mais qu'elle est aussi lisible dans la littérature moderne pour autant qu'on prenne la peine de prendre connaissance de l'avant-texte comme le fait la critique génétique[18] ou que l'on fasse travailler le concept d'inter-textualité.

C'est probablement, ici, qu'il faut reprendre la définition du thème à la lumière de la variance. Si l'on considère, comme on l'a fait au début de ce chapitre, le thème « comme une constellation de signifiés récurrents qui expriment la relation affective de l'écrivain au monde sensible » et non comme un donné extérieur au poème, on précisera alors :

- que la reprise pure et simple d'un thème est une identification de celui qui opère cette reprise à son prédécesseur ; ce dernier a comme une emprise sur la thématique de son successeur. Ainsi se constitue une tradition, un genre et une esthétique qui peut aboutir à une simple répétition. Quoiqu'il en soit, cette identification est l'acte qui consacre un modèle. Sidi Ḥemmu incarne un

[17] Cl. Reichler (sous la direction de), *L'interprétation des textes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989, particulièrement J. Molino, « Interpréter », p. 3-52 ; B. Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, 1989.

[18] A. Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, Paris, 1994.

certain modèle, celui de la poésie traditionnelle dans toute sa splendeur ;

- que la reprise et la variation plus ou moins ample sont des indices de l'existence d'une mémoire littéraire et, par conséquent, susceptibles de fournir les bases d'une histoire littéraire qui manque cruellement. Toutefois, la chronologie ne suffit pas pour élaborer cette histoire. Lahoucine ou Sihal a, certes, emprunté des motifs à Sidi Hemmu. Mais qui nous dit que cet emprunt s'est fait directement ? Il est à parier que d'autres médiations sont à introduire dont les plus importantes sont l'apprentissage auprès des maîtres et la culture ambiante.
- que la variation thématique signale une autonomie, du moins une tentative d'autonomie des successeurs ; parfois, il s'agit de la contestation des prédécesseurs, attitude plus caractéristique de certains poètes contemporains influencés par d'autres littératures et par des idées nouvelles. En revanche, un poète comme Lhaj Belcid, réputé novateur, s'est contenté en réalité d'introduire de nouveaux motifs (la voiture, le voyage à Paris et non plus uniquement dans le monde musulman) qui sont absorbés dans les genres et la thématique existants.

3. *La thématique contemporaine*

Sans entrer dans les détails, on assumera la maxime qui énonce que le nationalisme des trois pays maghrébins (Algérie, Maroc et Tunisie) a un fondement religieux (l'islam) et un autre « ethno-linguistique » (arabité et arabophonie). Cette maxime devait fatalement se heurter à ceux qui ne sont pas musulmans (chrétiens, juifs, agnostiques) et/ou ceux qui ne sont pas arabes et/ou arabophones. En d'autres termes, si le nationalisme était porteur de liberté contre la domination coloniale, cette liberté n'est pas de portée univers elle puisqu'elle n'opère que dans le champ arabo-islamique et exclut tout autre champ. C'est pourquoi il est fatal qu'elle heurte ce qu'elle exclut, en l'occurrence les Berbères, les divers usages locaux de l'islam. En un mot, le nationalisme arabo-musulman est une différence parmi d'autres dont la prétention est de se poser comme horizon universel pour ces autres différences. C'est aussi pourquoi, une fois épuisé le crédit de la lutte anti-coloniale, l'Etat national arabo-

musulman ne pouvait apparaître autrement qu'il n'est, le gardien d'une orthodoxie dont la fonction est d'effacer toutes les différences sans proposer rien d'autre que sa propre différence. C'est pourquoi il ne pouvait avoir d'autre politique qu'une politique autoritaire. Il ne faut pas s'étonner que, face à l'orthodoxie, les « hérétiques » se révoltent. Comme lors de la lutte anti-coloniale, la poésie berbère ne pouvait rester sourde à cette césure qui (dé)borde le nationalisme arabo-musulman pour ne pas dire qu'elle substitue la berbérité à l'arabité et la berbérophonie à l'arabophonie tout en se taisant sur l'islam qui a joué, depuis plus d'un millénaire, une certaine fonction universalisante. C'est la thématique de ce (dé)bordement qu'il importe de suivre maintenant car elle apparaît comme le noyau de la modernité[19].

Ali Azaykou a publié deux recueils de poèmes à ce jour. Le premier a un titre symptomatique. En effet, *Timitar* signifie signes, symboles, c'est-à-dire une manière indirecte de dire et de parler. De quoi parle-t-il ainsi? De soi, de son identité, de sa langue et son histoire. Plus précisément, des traces de cette identité, de cette langue et de cette histoire. On pourrait aussi traduire *Timitar* par traces.

Le second recueil est intitulé *Izmuln*, terme signifiant cicatrices ou souvenirs amers. Ce recueil continue, en l'approfondissant, la thématique de la trace. Ce ne sont pas des signes que le poète égrène mais une histoire douloureuse du peuple berbère. En d'autres termes, il n'est plus un archéologue qui fait parler les traces du passé ou ses cicatrices mais un sujet de cette histoire qui s'émeut, souffre et se

[19] Que le « nationalisme » berbère se soit exprimé sous différentes formes, y compris contre les Arabes, est chose acquise par l'historiographie arabe elle-même. Il reste que l'universalisme de l'islam a été pris au pied de la lettre par les Berbères. C'est cet universalisme assumé qui a servi contre les propagateurs de la nouvelle religion. Revendiquer, aujourd'hui, une identité sur les bases de l'ethnicité (berbérité) et de la langue (berbérophonie) est une nouvelle attitude dans l'histoire des Berbères. En d'autres termes, ces derniers semblent entrer tardivement dans l'ère du nationalisme ouverte en Europe depuis le XIXème siècle que les théoriciens de l'arabisme ont tenté d'imposer comme idéologie de ce qu'ils appellent la nation arabe. On peut se demander si ce nationalisme berbère, encore purement réactionnel, ne va pas répéter les erreurs du nationalisme arabe.

révolte. *Izmuln* serait plus un texte à connotation autobiographique.
Izmuln est une suite de *Timitar* non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan chronologique et historique. En effet, le poète a daté chacun des poèmes de ses deux recueils. En étudiant de près ces datations, on constate que la plupart des poèmes du premier recueil sont écrits entre 1975-1980 (22 poèmes/32) et ceux du second sont écrits entre 1982-1984 (15 poèmes/19).
Un troisième trait commun aux deux recueils consiste dans leur composition. En effet, les deux ne sont pas composés selon l'ordre chronologique de la production des poèmes. Le poème ouvrant *Timitar*, « Awal » (Parole) est écrit en 1968 et le dernier, « Taɣufi » (Manque, nostalgie), en 1980. *Izmuln* s'ouvre sur un long poème, « Tawnza » (Frange de cheveux), écrit en 1982 et se ferme sur un autre long poème, *Izmuln* (Souvenirs amers), écrit en 1991. La conclusion qu'on peut tirer de ces considérations chronologique relatives à la composition se résume en ceci : ce sont les thèmes qui fondent cette composition. Plus précisément, les poèmes liminaires et les poèmes conclusifs balisent un itinéraire qu'il s'agit maintenant d'analyser sur le plan thématique.
Le thème central sera donc un itinéraire qu'on peut nommer « de la trace à l'épreuve de la mémoire ». Tout est articulé selon des motifs puisés dans la mémoire poétique berbère traditionnelle et la culture poétique étrangère de l'auteur. Les motifs traditionnels les plus récurrents sont d'inspiration rustique alors que les autres sont moins prégnants et plus éclatés.

(a) *Thème et motifs traditionnels*

Le chez soi est un thème traditionnel de la poésie chleuh. Chanter son terroir est un *topos* dans cette poésie. Il fait partie de ce genre qui décrit les pays visités par le poète itinérant dont il est, généralement, la conclusion. S'y exprime la nostalgie du poète loin de son pays natal. Dans la poésie d'Azaykou, le thème du chez soi ne peut s'inscrire dans cette conception régionaliste ou tribale du territoire. C'est plutôt dans une dimension « nationaliste » au sens large du terme qu'il faut le situer. En effet, le chez soi dont il s'agit est la Berbérie, une Berbérie imaginaire dont il parle par signes

avant de camper son existence réelle mais douloureuse dans l'histoire.
Les signes éclatants de cette Berbérie sont, assurément, la langue berbère, le peuple berbère et le corps qui peut être le corps de la mère ou de la femme aimée en tant que gardien de l'originaire.

(b) *La Berbérie est une langue*

Cette langue est clairement identifiée tout en étant problématique et ce dès le poème d'ouverture de *Timitar*:. On dira même que le poète a placé le poème intitulé « Awal » (Parole, langue) à cette place pour souligner le fondement linguistique de la Berbérie. Commençons d'abord par ces vers qui associent la langue et le territoire:

(a) Mad ufiɣ ur a jjnjamx
Awal iɣ nnix
Ur a ssar naf i imndi
Y wakal n wiyyaḍ

Pourquoi ma langue fourche-t-elle
Quand je parle
Plus jamais nous ne récolterons
Dans le chez soi des autres

(b) Mad ufix ur a jjnjamx
Awal iɣ nnix
Mgrat-ax nasi ɣ igr-nnx
Kigan ur nkrz

Pourquoi ma langue fourche-t-elle
Quand je parle
Récoltons dans notre champ
Chacun n'a pas labouré

Parler sa langue est associé à la récolte de son propre terroir et non d'ailleurs. En d'autres termes, la vraie parole est natale, maternelle. On y reviendra.
Toutefois, cette langue est problématique car elle est ou ignorée ou refusée. L'ignorance est associée au poème incompris même s'il est lourd de sens, un sens inaperçu car la

nature même de la langue doit être affirmée avant toute chose, avant de pouvoir chanter:

Awal-inu gan amaziɣ
Ur tn-issen yan
Usin ur-d imikk
Ma d-izḍarn a ssers iḥuš?

Mes chants sont berbères
Personne ne les comprend
Ils sont pourtant si lourds de sens
Qui peut les chanter?

Le sujet de l'énonciation affirme la berbérité de son chant, certes, mais, comme le poète romantique européen du siècle dernier, il est incompris malgré la densité de sens de ce chant. Toutefois, il n'y a pas que l'incompréhension. La formule donne lieu à deux autres variations:

(a) Awal-inu gan amaziɣ
Ur tn-iri yan
Kra nnan-d iga tawargit
Iddu fln-ax

Mes chants sont berbères
Personne n'en veut
Certains nous taxent de rêveurs
Et passent leur chemin.

(b) Awal-inu gan amaziɣ
Ran a ssul ṛẓin
Azmz ifssi
Ṣṣerɣin ɣ ulawn takat

Mes chants sont berbères
Ne veulent plus être boiteux
Le temps est à l'éclosion
Leur feu réchauffent les coeurs

La citation (a) évoque le déni de l'identité berbère par certains alors que la citation (b) annonce plutôt une révolte contre l'amnésie et le déni. Le poème des traces a pour objet

d'éclairer cette situation en re-subjectivant certains maîtres-mots de cette berbérité.
D'ailleurs, le poète ou son tenant lieu affirme que lui-même a, parfois, des problèmes avec cette langue natale; ne dit-il pas que sa langue continue de fourcher, de « boiter » et d'être sourde?

Taguri tga taẓnẓumt
Maxx ad ur allax? (p. 69)

La parole est sourde
Pourquoi ne pleurerai-je pas?

Toutefois, le poème retrouve sa plénitude. Il est comparé à la lumière qui éclaire et réchauffe, à la fleur odoriférante :

(a) Awal-nnm gan iẓnẓar
Tifawin n wul (p. 67)

Tes paroles sont des rayons
Lumières du coeur

(b) Awal issudan aḍu
Issn-tn kiwan
Tizzwa ssnt ajddig
Is lulan is immut (p. 73)

La parole qui marche est odoriférante
Elle est connue de chacun
Les abeilles savent si les fleurs
Sont vivantes ou mortes

Ce chant de plénitude aboutit à une évocation de l'identité et de l'histoire que développera davantage *Izmuln*:

Amarg-inu gan
Is gix
Kra ɣ ussan
Lli zrinin
Ma-dd iktin ad ax inin
Mani kkan ikššuḍn
Zugn takat-nnx?

Mani gan waman
Iqqur wasif aḍanin? (p. 108)

Mon chant est
Ce que je suis
Je fus dans les jours
Passés
Qui se souvient pour nous dire
Où sont passées les bûches
Qui se réfugient dans nos foyers?
Où est passée l'eau
La vieille rivière est sèche?

Le « chez soi », le natal, est non seulement identifié à la langue mais au corps maternel :

Kmmin a igan immi
Gix yan ɣ warraw-nnm
Awal-nnm
Amalu da yx-idln ur nḥrg (p. 82)

C'est toi ma mère
Je suis l'un de tes enfants
De ta parole
Le nuage qui nous couvre ne nous brûle point

On aura compris que Ali Azaykou est un poète de transition dans la mesure où sa poésie a les traits suivants :

- La langue est classique, pas un néologisme, pas une tournure syntaxique qui puisse choquer un locuteur traditionnel. C'est pourquoi il jouit d'une grande autorité auprès des jeunes dans ce domaine.
- Ses comparaisons sont tout aussi classiques qu'elles sont à connotation rustique. En effet, la métaphore les plus obsédantes chez ce poète sont celles de la fleur, du champ, de l'eau rare mais vivifiante. Toutes se retrouvent dans la poésie la plus classique et la plus traditionnelle.
- La thématique est, par conséquent, ancrée dans le terroir (*tamazirt*), la parenté (*immi*), le chez soi (*dar-nx*) comme dans la poésie des grands baladins chleuh du XIXème et XXème siècles. Toutefois, le ton mélancolique, parfois révolté, et la coloration historicisante de cette thématique font de ce poète un créateur de transition. Sa poésie plus politisée s'oriente vers un art engagé comme on le rencontre dans la poésie kabyle.

LA TRADITION KABYLE

On suivra le même cheminement que pour le domaine chleuh pour cerner la thématique amoureuse dans la poésie kabyle avant d'étudier la poésie moderne.

1. *La thématique traditionnelle*

Si l'on se réfère au recueil de Hanoteau, l'un des premiers recueils de poésie kabyle, on constate les faits suivants :
Si la première partie est consacrée à la poésie engagée dans le combat anti-colonial et la seconde aux valeurs morales et sociales, la troisième a pour objet la femme.
Les traits négatifs de la femme sont des plus classiques : (i) mangeuse insatiable comme l'ogresses des contes, (ii) la voisine ou celle qui est du même village, (iii) certains traits physiques comme les rides et la maigreur et (iv) certaines valeurs morales que résume le motif de la femme incapable d'être l'assise de la maisonnée.
Les traits positifs sont aussi très classiques : (i) être de bonne famille (*lɛali* ou *di laṣel*), (ii) très jeune (*tabeẓṭuṭ*) et certains traits physiques : ni grosse ni maigre (*tin ur nzur ur nrqiq*, p. 303), aux sourcils arqués (*m leɛyun*, p. 302) etc..
Venons-en maintenant aux métaphores désignant la femme aimée. Elles sont semblables à celles de la poésie chleuh. En effet, la bien-aimée est comparée à la gazelle (*tayzalt*, p. 325) ; elle a des pommettes aux couleurs de l'arbousier plein de fruits (*tawjayt d lḥeb isisnu*, p. 317), la peau blanche comme l'alun (*m teksumt tešbeh azarif*, p. 321).
Le corps de la bien-aimée est donc toujours décrit métonymiquement (une partie pour le tout) ou globalement par métaphore (gazelle, ramier) mais jamais la description n'est de type réaliste. C'est dire combien la poésie amoureuse est conventionnelle dans le sens où son lexique, particulièrement celui qui désigne la bien-aimée, est codifié. Il peut être question d'une femme particulière mais la langue poétique qui en parle est une langue convenue y compris dans

ses tropes. Seule la combinaison syntagmatique des motifs varie.
D'ailleurs, on notera, chez Hanoteau, une suite de poèmes construits sur le même modèle syntaxique et prosodique : seul le lexique varie. Comparons :

(a) Azwaj n etbezṭuṭ
d sser isgeṭguṭ
bɣiɣt i wexxam
a texdem taḍuṭṭ

Le mariage avec une jeune enfant
c'est le bonheur qui gazouille
J'en voudrais une dans ma maison
pour travailler la laine

(b) Azwaj n m lecyun
ṭhibbin-t lejnun
a texɣeɣ s walef
ɣas ad i-yenfun

La femmes aux sourcils arqués
est aimé des génies
Je la prendrai pour mille réaux
doit-on ensuite m'exiler[20].

Dans chaque poème, les distiques forment un énoncé complet. La structure syntaxique du premier distique de (a) est équivalente à celle du premier distique de (b) ; celle des deux autres distiques des deux poèmes sont d'une équivalence encore plus forte. Sur ce modèle, on peut donc construire des quatrains à l'infini. Il suffit de changer « jeune enfant » par « ni grosse ni maigre » ou par « celle au nez bien fait » etc...
Cet exemple révèle de manière presque caricaturale l'aspect dit convenu de la poésie traditionnelle berbère.

2. *La thématique contemporaine*

En attendant une enquête plus fouillée, on peut dire que Si Mohand est certainement le poète kabyle, sinon le poète

[20] Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Imprimerie Impériale, Paris, 1867, p. 302

berbère, qui investit de manière explicite et forte une thématique très de la marginalité à la limite du tabou. Cette audace l'amène à chanter les amours illicites (prostitution), les paradis artificiels (vin, hachich) et un certain nombre de valeurs déviantes par rapports aux valeurs ascétiques et puritaines de la société kabyle et berbère en général.
On peut même dire que les poètes contemporains sont en retrait par rapport à cette audace d'un poète pourtant adulé de son vivant même.
Si Mohand est certainement un des poètes berbères les plus connus. En effet, il a fasciné l'élite kabyle à tel point que chaque intellectuel de renom (Boulifa, Féraoun et Mammeri) lui a consacré un livre. Une analyse de cette fascination n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la littérature kabyle.
Il importe, ici, d'étudier le thème de l'amour chez ce poète dont l'univers rappelle celui de Baudelaire, son aîné.
La première remarque qui vient à l'esprit du lecteur des poèmes amoureux de Si Mohand est la suivante : il garde un lexique et une imagerie traditionnelle. Ainsi la bien-aimée est-elle colombe (*titbirt*, poème 109), gazelle (*tizerzert*, poème 110), perdrix (*lhejl*, poème 114) et faucon (poème 132). Aucune autre dénomination n'est repérable excepté les noms propres comme Dehbiya, par exemple.
Le portrait de ces femmes ne sort pas des canons du portrait poétique classique. Le trait récurrent est la sveltesse ; elle est alors tige d'asphodèle (*asegmi l-lesluj*, poème 106), bouture d'oranger droite et élancée (*Ẓẓiɣ tašinat d amgud/tefka yi d lemqud/t-taclayant tesεa ṛreqba*, poème 140) et pousse droite et épanouie (*Iṣeggem asegmi iferrš*, poème 141).
Sa jeunesse, sa beauté et sa vigueur sont figurées par des fruits (*lexṛif*, 143) d'un symbolisme très répandu et, par conséquent, partagé dans toute l'aire berbérophone : pêche (*lxux*, 132, 135, 137, 139, 141), abricot (*lmešmaš*, 141), grenade (*ṛṛemman*, 132, 136), poire (*ifires*, 136, 137), pomme de Bougie (*tteffaḥ d afjawi*, 141), raisin rouge (*lacneb leḥmeṛ bʷaemeṛ*, 139), orange (*tašinat*, 140).
Toutefois, le motif le plus récurrent est celui du jardin : (*lejnan*, poèmes 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143 et variante). Dans le répertoire attribué à Si Lbachir Amellah, le terme *lejnan* (poème 96, 109) est remplacé, parfois, par *tabḥirt* (poème 94-95). Que Mammeri y voit une allusion réaliste à la fortune du poète à un certain âge

n'empêche pas de considérer ce motif dans l'immanence des textes et dans la profondeur historique de la littérature. Il s'agit d'un motif hyperlittéraire en poésie berbère (Stumme, 1894 : 46, 61 entre autres) d'autant plus que le jardin est associé aux fleurs, à la beauté. La bien-aimée est alors femme-fleur[21] gardée à l'intérieur d'un jardin aux murailles infranchissables, bien ombragé et bien entretenu. Ce jardin est un paradis pour les deux amants, une oasis heureuse retranchée du monde, un espace imaginaire figurant l'amour heureux, mais aussi cible de la convoitise des jaloux et des rapaces qui aspirent le détruire et souvent y réussissent. Qu'on appelle ce motif, « le thème du jardin saccagé »[22], quoi de plus juste sauf qu'il ne faudrait pas oublier d'ajouter qu'il s'agit d'abord d'un « motif » plutôt que « thème » et le relier au vrai thème qui l'intègre, la ruine dont la séparation des amants est une modalité.

Le mal d'amour est vécu comme une maladie sans remède autre que la présence de la bien-aimée (poème 112, 113, 114, 124 et 126) ; même le clerc (*taleb*, poème 103) est impuissant devant ce mal.

A côté de ces thèmes et de ces motifs traditionnels, on trouve d'autres qui transgressent la *doxa* kabyle :

(i) L'amour est associé à l'abandon de la pratique religieuse et à l'usage des paradis artificiels interdits, justement, par la religion ; le poète s'adonne à l'alcool et à la drogue (77, 120, variante de 178, 185):

Fella-s ay nejja ṣṣalat
sšrab d labsant
d wexxan akʷ d lkif mektub

Pour elle j'ai abandonné la prière
Vin, absinthe
Tabac et kif me sont échus (poème 120)

[21] Voici les noms de fleurs (*lenwar*, 139) utilisés : la rose (*lweˉd*, 132, 134, 139), le jasmin (*lyasmin*, 133), clou de girofle (*ṣṣxab*, 141), graine d'ocillet (*gʷrenfel*, 141)

[22] K. Bouamara, *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellah* (1861-1930), DEA, INALCO, 1994, p. 144, note 147.

Il est vrai que le thème traditionnel implique le motif de la maladie d'amour comme perte de la raison inguérissable, ou comme errance et exil. Mais l'alcool et la drogue viennent amplifier ce mal d'amour dont l'effet est l'apostasie et la transgression de la loi. Toutefois, on nuancera la thèse de la nouveauté de ces motifs en rappelant qu'on le rencontre dans un genre très particulier emprunté à la littérature hagiographique, le saint à l'épreuve de la passion amoureuse[23].

(ii) A côté des femmes de la tribu, le poète côtoie les prostituées y compris les étrangères : Philadelphine du poème 104, par exemple. Si le nom a un effet de réel sur le lecteur, on peut se demander si ce motif n'est pas lié au thème précédent, le saint qui succombe à l'amour d'une chrétienne alors qu'il est sur le chemin de la Mekke. Ce qui résonne d'ailleurs dans le terme « épreuve », titre des parties du recueil de Mammeri utilisé dans cette étude.

(iii) Le poète chante la compagnie des marginaux, des déclassés et des débauchés (voir toute la partie intitulée l'épreuve des compagnons). Ce qui tranche avec la poésie villageoise qui ne chante que la noblesse et la poésie religieuse dont le sujet essentiel est la vertu et la noblesse morale.

De ce qui précède, on pourra conclure que Si Mohand est un poète de transition dans la mesure où il garde une thématique ancienne exprimée dans des images traditionnelles mais tout en intégrant des thèmes de son temps liés à la domination coloniale et à la transformation de la société (prolétarisation).

Les poètes et les chanteurs ultérieurs vont développer davantage la thématique moderne tout en gardant l'ancienne et, parfois même, avec régressions étonnantes. On prendra trois poètes très proches de nous dans le temps : Chérif Kheddam et Aït Menguellet.

Le premier est assurément un classique même si ses chants, vu le contexte de la guerre d'Algérie, ont eu des résonances politiques. Contentons-nous du thème étudié ici, l'amour.

Le caractère classique est frappant dans :

- le portrait de la bien-aimée : elle a des yeux noirs et une taille svelte de palmier (*amzun t-tazdayt*,1), de roseau (*aγanim*, 6), d'un bel arbre (*lexyar di ttejra*), « un jeune plant au vert feuillage » (*d axalaf zegzaw yiger-iw*, 19) ;

[23] A. Bounfour, *Le noeud de la langue*, p. 81-93

- les métaphores de l'aimée : elle est rose (*lwerḍ*, 3), fleur de grenadier (*ajejjig n ṛṛemman*, 6), ange (*lmluk*, 31), lumière (*taftilt*, 31, 32), colombe (*titbirt*, 18) ;

la description du mal d'amour est semblable à celle de Si Mohand.

Toutefois, deux éléments donne une tonalité particulière à la poésie de Chérif Kheddam :

La bien-aimée est toujours la fille du pays et aucunement l'étrangère. Pourtant le poète-chanteur a vécu longtemps en France. Elle est toujours celle avec qui on espère se marier. Un seul poème ose parler de compagne mais se reprend immédiatement en proposant le mariage à la bien-aimée.

Le règne de la première personne ouvre une sorte d'introspection décrivant plus le mal d'amour ou l'effet de la bien-aimée que ce qu'elle est. Le sentiment de l'amant domine la description ou l'image de la bien-aimée.

La plupart des chants placent les deux amants loin l'un de l'autre ; parfois, c'est le cadre de l'immigré en France laissant sa belle au pays qui figure la séparation. Ce qui donne une tonalité mélancolique à cette poésie.

Le second poète à considérer est Aït Menguellet. Quand on étudie de près ses poèmes, on trouve, certes, les mêmes traits relevés chez son prédécesseur : (i) les métaphores comme rose (*lwerḍ*, 10, 13, 21), du laurier (*ttejṛa ilili*, 10), de la lumière (*nnuṛ*, 13), soleil (i,,ij, 22, 26) et un portrait de la bien-aimée dont la beauté et la sveltesse (*zzin aṛqaq*, 13) sont à nulles autres pareilles.

Toutefois, ces traits sont moins nombreux. En revanche, le thème de la séparation et de la trahison sont omniprésents. Ils vont accentuer le caractère mélancolique relevé chez Chérif Kheddam au point que ses jérémiades romantiques comparables à celles d'un Lamartine, par exemple. Parfois, on a l'impression que c'est le même poème qui est repris avec des variations plus ou moins élaborées.

Le second trait spécifique de cette poésie est qu'elle place l'amour dans le seul cadre du mariage. Ce qui n'est pas le cas, on l'a vu, chez Si Mohand et chez des poètes traditionnels chleuhs. Nulle autre forme n'est présente au point que, souvent, le poème épouse le discours social dominant. Mais, parfois, il en critique certains aspects comme le mariage arrangé (poème 3).

Thème et motifs nouveaux

Comme dans la poésie chleuh, bien avant elle sur le plan chronologique, la poésie kabyle a intégré le thème identitaire avec plus de passion alors que sa sœur chleuh reste encore très allusive, très métaphorique. La poésie kabyle contemporaine est franchement politique et militante.

Chérif Kheddam chante la terre natale avec la nostalgie de l'exilé traditionnel (poème 35, 36, 39 etc..), mais n'hésite pas à s'exprimer dans des termes nationalistes clairs (poème 44, 45, 48 etc...). Le trait essentiel de cette poésie est justement d'inscrire l'identité dans la nation algérienne :

D azdayri akka i ẓriɣ
Ur lliɣ d waḍ d wihin
Win d-innan ad as-iniɣ
Widen-iw maššì d wiyeḍnin
ašḥal yessen zuxxeɣ miɣ
Ur selleɣ i lhedṛa n wis-sin

Algérien je suis
Je veux être moi-même :
Si on m'interroge je dirai :
Miens sont
Ces ancêtres dont j'ai chanté la gloire
Sans écouter autrui (poème 45)

On trouve quelques poèmes qui se réfèrent à la kabylité mais seul l'espace est concerné :

Le terroir natal :

S yisem-im a Jeṛjṛa
cadday s nnefxa
Yemu ad zdiɣ lqed
Abeḥri dima yezga
Lebrud d nnesma
Ma yehlek umuḍin yekker-ed
Lxeẓra dgem tefka-yi
Sšiɣ beṛka-yi
Xiṛma tefkiḍ-iyi ddheb

Au seul du Djurjura
Je ressens de la fierté
Et je lève haut la tête
Brise à demeure
Et fraîcheur
Les malades retrouvent la santé
Un regard suffit
A me nourrir
Plus qu'or (poème 39)

La ville kabyle :

Bgayet telha
D ṛṛuḥ n Leqbayel
Kulši dgem yelha
S lqima ɣlayeḍ

Bougie tu es belle
Toi âme des Kabyles
Tout en toi est beauté
Toi dont les valeurs sont grandes (poème 43)

Ce sont les seules références à la dimension kabyle de l'identité dans la poésie publiée de Chérif Kheddam. Sans négliger le thème de la nation, qui est omniprésent, Aït Menguellet sera un peu plus explicite sur le thème de l'identité kabyle dans plusieurs de ses aspects. On se contentera de citer deux exemples :
Le poème 78 critique la division des Kabyles et appelle à l'unité nationale ; il fustige le tribalisme et les luttes intestines pour le pouvoir.
Le poème 92, par exemple, définit la kabylité générique (*taqʷbaylit*) par la langue (*taqʷbaylit*) qui est mère (*yemma*) vénérée (*iɛabd-ikem*). On verra (chapitre 4) que *taqʷbaylit* est définie par un ensemble de valeurs dont le noyau est le code de l'honneur. Or, ici, elle est d'abord confondue avec la langue sans pour autant ignorer la valeur de courage.
C'est Ferhat qui va développera ce thème avec fougue l'identité berbère.
La première remarque qui s'impose est qu'il s'agit d'un poète militant qui chante très peu l'amour. On dira même que les

rares vers consacrés au sujet sont, plutôt, une critique non voilée du chant romantique à la manière d'Aït Menguellet :

Anw' ur nšnin ɣef tayri
Alami zelgen lmaɛna-s
Nemsehmal baba-s yugʷi
Neɣ tejja yi ɣyiɣ fellas
Atah win umi nsell yal ass
S lɣʷerba d lemḥani
Ṭlaqaben aɣ akʷ lejnas

Qui n'a pas chanté l'amour !
Jusqu'à en galvauder le sens
« On s'aime, son père s'y oppose »
Ou « elle m'a quitté, je brûle pour elle »
Voilà ce qu'est l'amour pour nous
Et ce que nous entendons chaque jour
D'exil et de misère
Les nations nous daubent (poème 2)

Ce rejet est suivi immédiatement de l'oubli de langue, de son « massacre », de la culture qui se meurt :

Ṭḍeggiṛen aɣ deg meslayen
Yiwen ur iẓr anda tteddu
Akʷit a widak yeṭsen
Idles nneɣ irekku

On massacre la langue
Nul n'en mesure la gravité
Réveillez-vous inconscients
Notre culture pourrit (poème 2)

Poésie-tract, les textes de Ferhat réfèrent, certes, à son action militante dans le mouvement culturel kabyle. Le chant a une fonction mobilisatrice et il lui faut une parole simple et accessible à tous pour que le sens en soit saisi dès la première écoute. Il retrouve là une des caractéristiques essentielles de la poésie traditionnelle. Le recueil de ce poète est consacré entièrement à la défense de la berbérité et des exploités. C'est, assurément, une poésie engagée au sens classique du terme.

CONCLUSION

Au terme de ce chapitre, on notera un nombre de convergences entre les deux traditions chleuh et kabyle :
La persistance de l'oralité dans la poésie contemporaine est un trait fondamental malgré la prégnance de plus en plus importante de l'écrit. L'indice évident en est son caractère chanté que ce soit en kabyle ou en chleuh. De ce point de vue, la modernité n'est pas entièrement coupée de la tradition. Toutefois, on note une différence entre le chleuh et le kabyle: tous les poètes kabyles cités composent et chantent eux-mêmes leur production ; la plupart des poètes chleuhs donnent leur compositions à des chanteurs professionnels. On note, pourtant, l'existence de compositeurs-chanteurs comme Tabaεmrant et le cas de Ferhat qui chante des compositions dont il n'est pas l'auteur.
La thématique traditionnelle dans les deux dialectes est comparable non seulement sur le plan du contenu mais aussi sur le plan de l'expression. Indéniablement, il y a un imaginaire poétique commun qu'on retrouve partiellement dans la poésie contemporaine. En effet, le thème de la revendication identitaire est commun aux deux inspirations pour des raisons évidentes qui relèvent des contacts de plus en plus étroits et des médias. Toutefois, certaines différences sont à noter : (i) chronologiquement la production kabyle est première, (ii) le ton de la revendication kabyle est explicite et politique alors que la revendication chleuh reste encore dans un ton très allusif. Pourtant, les dernières publications de jeunes poètes chleuhs semblent s'orienter dans la même direction que celle des poètes kabyles. Ceci sera d'autant à l'ordre du jour que les relations entre les deux communautés se sont intensifiées ces dernières années. Il n'est donc pas étonnant que s'élabore, sous nos yeux, un nouvel imaginaire poétique dont l'inspiration et les influences méritent d'être étudié au cours même de cette élaboration.
La grande différence reste, malgré tout, la langue. En effet, l'intercompréhension n'est pas accessible de part et d'autre même si, la musique et le chant, aident l'écoute. Le chleuh qui écoute un poète-chanteur kabyle est dans la même situation qu'un auditeur de jazz ignorant l'anglo-américain. Toutefois, on notera que le lexique amorce une tendance, fragile certes, vers la convergence grâce à l'influence de l'*Amawal* et de sa

néologie. Mais, l'absence d'instance commune pour réguler cette néologie risque d'épuiser les acquis de cette première tentative kabyle.

CHAPITRE 4

PROBLEMES DE LECTURE : ISOTOPIE, TROPE ET CLICHE

Dans ce chapitre, on procédera à trois types de lecture immanentes de quelques textes traditionnels. Rappelons que leur décodage par les récepteurs naturels se fait non pas par le moyen de la lecture mais par celui de l'audition. Si les deux modes de réception reposent sur des moyens différents (la perception visuelle / la perception auditive), il va sans dire que les opérations de décodage sont, elles aussi, différentes. Vu les conditions de la performance orale –et sans considérer les compétences langagières et esthétiques des auditeurs–, la réception est immédiate, synthétique et sans possibilité de retour[1]. La lecture du texte écrit a cet avantage de pouvoir être globale et analytique grâce à l'invariance du texte lu et à sa non disparition une fois la lecture finie.

Dans un premier temps, on commencera par ce que Roland Barthes appelle le « pas à pas » de la lecture[2] et que le Groupe µ, reconduisant la théorie sémantique (l'analyse sémique) de Greimas, appelle l'analyse linéaire dont le concept fondamental est celui de l'isotopie. Dans un second temps et toujours dans le sillage du Groupe µ, on se consacrera à l'analyse des tropes. Enfin, on s'attachera à mieux cerner un des traits de la poésie traditionnel, le cliché. On le fera grâce aux travaux de Riffaterre et du groupe de Liège.

En d'autres termes, trois concepts fondamentaux sont choisis pour mener cette analyse immanente de la poésie : l'isotopie, le trope et le cliché.

---

[1] On sait que G. Calame-Griaule avait initié, pour la littérature des griots, un programme d'enregistrement pour mieux étudier la gestuelle grâce au retour sur les différentes séquences de la performance. On aimerait aussi étudier de manière systématique les opérations de « lecture » auditive du public traditionnel. On en dégagerait vraiment et l'esthétique des auditeurs et les moyens de comparer avec une lecture graphique comme celle tentée ici.

[2] R. Barthes, *S / Z*, Le Seuil, 1970, p. 18-20. Voici ce qu'il écrit à ce propos : « car le *pas à pas*, par sa lenteur et sa dispersion même, évite de pénétrer, de retourner le texte tuteur, de donner de lui une image intérieure : il n'est jamais que la *décomposition* (au sens cinématographique) du travail de lecture : *un ralenti*, si l'on veut, ni tout à fait image, ni tout à fait analyse... » (C'est l'auteur qui souligne)

LINEARITE[3] *ET ISOTOPIE*

L'isotopie est un concept importé de la physique par A.-J. Greimas[4]. On partira de la définition qu'en donne le Groupe µ :

> « [...] on dira qu'elle est la propriété des ensembles d'unités de signification comportant une récurrence identifiable de sèmes identiques et une absence de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination. [...] Ainsi, le *jour* est la *nuit* est isotope selon le critère large de Greimas (*jour* et *nuit* possédant des sèmes communs) mais cesse de l'être selon le nôtre, ne remplissant pas la secondel condition ; » (C'est l'auteur qui souligne)

On distingue deux grands types d'isotopies, celles relatives au contenu et celles relatives à l'expression[5]. On n'abordera, ici, que les premières.
Comment déterminer les isotopies d'un texte ? En procédant à une lecture linéaire qui consiste à prendre mot à mot[6] le texte pour y repérer les sèmes itératifs et les sèmes exclusifs. Les premiers sont constitutifs de l'isotopie alors que les seconds la neutralisent. On commencera donc par cette lecture linéaire avant la détermination des isotopies.
Reprenons notre texte chleuh emprunté à P. Galand-Pernet.

1. *Lecture linéaire d'un poème chleuh*

Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,
Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?
Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?
Walaynni ad ur tmddit uššn i ti nu
Manuk za ra ig uzaɣar taṣṣurt?

---

[3] Groupe µ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Editions Complexe, 1977, p. 247-248.
[4] *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966. On se reportera à cet ouvrage l'un des plus clairs sur le sujet.
[5] En réalité, les isotopies du contenu sont de deux sortes (les isosémies et les isologies) et il en est de même des isotopies de l'expression (isophonies et isotaxies). On abordera rapidement ces dernières dans le chapitre 7. Voir Groupe µ, *Op. Cit.*, p. 34-36.
[6] Non pas la lexie au sens barthésien (*Op. Cit.*, p. 7-8)

Manuk za ra ikrhu yan wall(i) ira?

(i) On identifie d'abord l'interrogatif *is* créant, chez le lecteur, l'attente de ce sur quoi portera l'interrogation et, aussi bien, qui interroge qui.
(ii) *A* est un vocatif ou appellatif qui laisse entendre que le destinataire de la question va être nommé. En effet, il est commun de faire précéder le nom de quelqu'un qu'on appelle par ce morphème. Il a, donc, avec l'interrogatif un sème commun : orienter l'énoncé vers son destinataire pour l'identifier.
(iii) *Wa* est une anaphore renvoyant au destinataire comme s'il était connu, du moins comme s'il était co-présent dans la situation d'énonciation. Ainsi, a-t-il un sème commun avec le morphème interrogatif et le morphème appellatif orientés tous deux vers l'identification du destinataire du discours. Cette identité concerne quelqu'un de masculin car, en langue, wa est masculin et *ta* féminin. On notera aussi l'apparition d'un sème nouveau, celui qui indexe que la communication se fait *in situ*. Toutefois, on peut reprendre *is* en disant qu'il implique lui aussi cette communication *in situ* par le fait même qu'il s'agit d'un discours direct. Toutefois, c'est l'interpellatif qui montre que ce sens est requis, après coup donc. On peut ainsi noter la naissance de deux isotopies possibles: la première serait l'interpellation comme telle et la seconde la communication in situ.
On ajoutera que cette manière d'interpeller indique l'existence d'un rapport de familiarité entre le locuteur et le destinataire du message. En effet, *wa* ne sera jamais utilisé dans des rapports formels, hiérarchiques par exemple. Il faut que les deux interlocuteurs soient des familiers. On identifiera, ici, deux sèmes : celui de l'interpellation familière dans la mesure où elle précise l'identité du destinataire dans son rapport au locuteur, il est un familier de ce dernier et dans la qualification de ces rapports comme familiers. Ce dernier sème suggère l'irruption d'une troisième isotopie qu'on appellera « rapports entre les protagonistes ».
(iv) *Trit* (verbe + indice de seconde personne du singulier) : (i) l'indice de personne dit plusieurs choses à la fois : opposé au *je* du locuteur, il s'intègre dans l'isotopie de la communication comme telle ; comme agent de l'action exprimée par le verbe, il s'intègre dans l'isotopie de l'interpellation ; (ii) cette action reste indéterminée à ce point de la lecture ; en effet, le verbe

iri a plusieurs significations dont vouloir, désirer et aimer mais, tout aussi bien, il fonctionne comme auxiliaire grammatical. A ce point de la lecture, aucun des sens de (i) et de (ii) n'est déterminable.
(v) *Ann* est composé de *a*, préverbe précédant l'aoriste pour exprimer l'éventuel et l'hypothétique, et de *nn*, particule d'orientation (éloignement, ici) à partir de la situation spatiale de l'énonciateur. Ceci sélectionne un sens du verbe précédent. En effet, le préverbe a sélectionne l'auxiliarité de *trit* que confirme la particule d'éloignement qui implique, ici, un second verbe. Autrement dit, la syntaxe permet la sélection du sens requis et participe à la construction du sens dans la lecture linéaire. De plus, cette particule thématise une nouvelle isotopie qu'on appellera l'espace lequel peut référer ou à la communication in situ ou à l'espace de l'un et/ou l'autre des protagonistes. A moins qu'elle n'indexe les deux.
(vi) *Ng* (indice de première personne du pluriel + verbe g qui a un verbe d'état ou d'action) avance dans plusieurs directions : (i) l'indice de personne fait fusionner le locuteur et le destinataire du message (isotopie des rapports entre les deux protagonistes : de la familiarité, on passe à la fusion, *je + tu*) ; (ii) invitation à un faire ou à un être puisque le verbe g peut signifier ou « mettre » ou « être ». Aucun de ces deux sèmes ne pourra être sélectionné pour le moment. Toutefois, on pourra dire que la fusion ou la participation évoquée par l'indice de personne sera ou dans un faire ou dans un être et, par conséquent, le verbe s'intégrera à l'isotopie « rapports entre les deux protagonistes » quel que soit le choix.
(vii) *Uzzal* est un nominal dont les sens sont multiples (fer en général ou tout instrument en fer pointu ou tranchant dont, par exemple, le coutelas et l'axe qui conjoint les deux constituants d'un outil). Les sèmes de ce terme ne sont itératifs d'aucun des sèmes précédents. Il ne permet même pas de lever l'ambiguïté (verbe d'action/verbe d'état) du verbe g. Ainsi pourra-t-on dire que la fusion (*je + tu*) consiste ou à mettre le fer quelque part ou à être du fer. On oscille entre un emploi référentiel et un autre métaphorique du mot *uzzal*.. Toutefois, des sèmes nouveaux associés au fer (tranchant, pointu, dureté, etc..) apparaissent sans qu'ils soient récurrents de sèmes précédents. A moins que ce ne soit l'apparition d'une nouvelle isotopie

(viii) *I tduḥant* (préposition + substantif) : (i) la préposition introduit un second complément, celui-ci indirect; où l'intégrer ? On le saura après l'analyse du complément ; (ii) *taduḥant* (moulin à eau[7], les meules de ce moulin) permet d'opérer plusieurs sélections. En effet, elle rejette le sens « être » du verbe g et conserve celui de faire (mettre) et, par conséquent, *uzzal* est à entendre, ici, comme le nom d'un instrument en fer, l'axe qui lie les deux meules du moulin à eau. Ce terme et ceux qu'il détermine ainsi sont intégrables dans l'isotopie des rapports entre les deux protagonistes et précise leur fusion ou participation dans un faire artisanal : mettre en condition de fonctionner le moulin à moudre le grain ; (iii) le même terme est intégrable dans l'isotopie de l'espace doublement précisé : le moulin est situé loin des deux protagonistes dans la situation de communication ; on précise que l'espace englobant cette situation et le moulin comme lieu est un espace rustique. La scène est placée dans la campagne où le seul lieu évoqué expressément est le moulin. L'identité des protagonistes se précise aussi, ce sont des ruraux ; (v) par contraste grammatical avec *uzzal*, *taduḥant* réinterprète les sèmes associés au fer. En effet, *uzzal* est un nom masculin alors que *taduḥant* est un nom féminin ; il faut du masculin et du féminin pour que le moulin soit en condition de fonctionner. On suggère une isotopie de la complémentarité et de l'entraide dans laquelle s'intégreraient ce terme et tous ceux indexés dans l'isotopie des rapports entre les deux protagonistes. La préposition ne peut donc que suivre le nom ; elle n'a pas d'autonomie sémantique.
On notera que deux ambiguïtés sont levées : *uzzal* est un instrument et non une métaphore et g est un verbe d'action et non un verbe d'état. Le sens trivial de l'ensemble est donc : « mettons, ensemble, notre savoir-faire de préparer à son fonctionnement le moulin. Ce qui va être encore développé par les deux vers suivants.
(ix) En effet, *s* reprend le moulin et, par conséquent, réitère les sèmes de ce dernier ; l'action du verbe *zzaḍ* (moudre) exprime la fonction du moulin et enrichit l'isotopie de la complémentarité dans l'action meunière ; *n*, indice de personne, est identique au précédent et en répète les sèmes

[7] Voir une discussion plus serrée ci-dessous.

dont le plus important est la « fusion », « agir ensemble » ; *iẓiḍ-nu ula win-k* (grain-mien ainsi que tien) réitère non seulement cet « agir ensemble », mais une mise en commun d'objet (grain) qui concrétise cette action. Il est donc clair que ce second vers ne fait que réitérer des sèmes déjà entrevus. Il montre ainsi une propriété fondamentale de l'isotopie, la redondance de sèmes dans des lexèmes distincts.

Le troisième vers reprend des lexèmes du premier et, par conséquent, répète les sèmes déjà relevés à leur propos. Toutefois, il substitue *xlḍ* (mélanger, mettre ensemble) à g; il en résulte que fusion et mise en commun sont, encore une fois, réactualisées, redondantes. *Ulli-nu t ti-nk* est de même facture que *iẓiḍ-inu ula wi-nk* : à l'objet grain, on substitue l'objet ovins et (au morphème *ula* on substitue un équivalent, *d* qui, par assimilation, devient t. Elle reconduit donc les sèmes déjà relevés. On soulignera que plus on avance dans la lecture plus la redondance augmente[8].

On s'attend ainsi à ce que le quatrième vers soit le lieu de la redondance des sèmes du second comme le troisième l'est pour ceux du premier. Or, il n'en est rien. *Walaynni* (mais, cependant, toutefois), en début de vers, le signale expressément. Il annonce une restriction ou une condition ou une mise en garde à l'invitation à la mise en commun des ovins. *Ad ur tmddit uššn i ti-nu* (ne tends pas comme piège le chacal au miens) peut être analysé comme suit : (i) la condition de la mise en commun consiste en ce que l'interlocuteur ne doit pas tirer profit (vendre, par exemple) des seuls ovins du locuteur en accusant de leur disparition le chacal, (ii) c'est-à-dire que la mise en commun interdit la trahison et requiert la confiance et le bien commun des deux protagonistes : c'est un pacte fondé sur le deux et non sur le moi et (iii) la demande du locuteur d'être rassuré sur le comportement de son « futur associé » implique une accusation de malhonnêteté. On peut donc distribuer les sèmes entre l'isotopie des rapports entre protagonistes dont elle précise l'aspect essentiel : confiance/trahison dans l'association.

Les deux derniers vers sont dits par le protagoniste et expriment une protestation contre cette accusation. Le premier vers est un proverbe qui connote l'impossibilité

[8] C'est probablement cela qui permet de parler d'économie discursive, cause d'ennui et de jugements négatifs du lecteur moderne.

d'une chose en général et, par conséquent, l'impossibilité naturelle de la trahison (si une ville comme Mogador peut surgir subitement dans la plaine comme par miracle –ce qui est naturellement impossible– alors je trahirai). Il en est de même du second qui réitère le sème de l'impossibilité mais sur le plan sentimental (peut-on haïr celui qu'on aime ? Evidemment non). Les deux vers seront versés dans l'isotopie des rapports entre les deux protagonistes.

On peut récapituler maintenant le nombre d'isotopies indexées. Il y en quatre en tout : (i) l'isotopie de la communication, (ii) celle de l'identité des protagonistes, (iii) celle de leurs rapports et (iv) celle de l'espace.

La question à laquelle il faut répondre maintenant est la suivante : comment s'articulent ces isotopies ?

La première remarque consiste à comparer les isotopies des trois premiers vers. Pour cela on va rétablir le poème en vers à deux hémistiches sans en donner la justification (cf. chapitre 7):

Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,//Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?
Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?//Walaynni ad ur tmddit uššn i ti
[nu

On notera que la *tuššerka* (mise en commun) est un rapport entre les deux protagonistes lequel est une mise en commun des biens et, par conséquent, elle présuppose une familiarité sinon une intimité entre les participants. Ce que révèle l'isotopie dégagée plus haut dans le premier hémistiche et que développera le second. Il y a, néanmoins, une différence de registre entre les deux. En effet, dans un cas la complémentarité est dite avec le lexique de la minoterie alors que dans l'autre on utilise le lexique de l'élevage d'ovins. Ces deux lexiques, faut-il le rappeler, réfèrent à un espace rural. Sémantiquement donc, les deux isotopies sont homologues pour ne pas dire équivalentes.

Ceci est d'autant plus vrai que la métrique et la syntaxe contribuent à cette mise en équivalence. En effet, la disposition du vers en deux hémistiches souligne cette équivalence sémantique d'autant plus que le premier hémistiche de V2 condense ce qui est dit dans deux hémistiches de V1. Le terme le plus chargé est *xlḍ* qui peut signifier mélanger, mettre en commun, constituer une

association. On évolue donc de l'idée de complémentarité vers celle de fusion déjà repérée dans l'indice de personne dans le premier vers (*ng*) mais clairement affirmée ici non seulement avec des morphèmes grammaticaux mais avec un lexème (*xld*)[9].
Ceci étant, comment articuler nos quatre isotopies ?
On fera remarquer que les deux protagonistes, identifiés comme des paysans, s'inscrivent dans un espace rural dont les signifiants sont les ovins (*ulli*) et le moulin (*taduḥant*). L'espace englobant et la situation de communication et ses propres signifiants métonymiques déterminent l'identité des protagonistes. Le rapport entre les deux isotopies est un rapport de détermination :

Espace → Identité des protagonistes

Toutefois, l'espace restreint, le lieu qui requiert le premier faire en commun (*taduḥant*) évoque l'idée de complémentarité dans une sorte de division sexuelle métaphorisée. On y reviendra dans la lecture tabulaire. L'espace ne détermine pas, ici, cette identité sexuelle ; il l'exprime :

Taduḥant (édifice) = Uzzal + Taduḥant (meules) ≡
Mâle+Femelle

L'édifice serait donc la représentation unitaire du couple mâle-femelle. Le moulin serait la métaphore du couple. On y reviendra. Le rapport entre l'espace restreint et l'identité des protagonistes est un rapport doublement métaphorique : (i) il les indexe chacun à un sexe et (ii) leur complémentarité à l'unité de l'édifice.
Quel est le rapport entre l'isotopie de l'espace et l'isotopie de la communication ?
On a dit que le locuteur indique que la place du moulin est située loin du lieu où se tient la communication. C'est tout. Apparemment, le poème n'exploite pas cette relation qui reste indéterminée.
Qu'en est-il maintenant du rapport entre Communication et Identité ?

[9] En effet, c'est le verbe *šrk* qui signifie la mise en commun alors que *xlḍ* insiste sur l'idée de mélange, de mixage

La manière dont le destinataire est interpellé, avons-nous dit, est familière. Or, la familiarité n'est pas un trait des seuls paysans. Excepté le lexique, le poème n'exploite pas ce rapport. Il en est de même de celui de la Communication avec l'entraide.
Il reste à examiner un dernier rapport, celui de l'Identité et de l'Entraide. Il est évident que c'est le thème central du poème : (i) l'identité sociologique (paysans) implique l'entraide (moulin, ovins) et (ii) l'identité sexuelle implique l'unité du couple (*taduḥant* comme métaphore du couple ainsi que le troupeau commun). On dira alors que l'isotopie de l'identité détermine l'isotopie de l'entraide :

Identité → Entraide

Avant d'aller plus loin, on aimerait analyser de la même manière un court poème kabyle. Peut-être en tirerons-nous quelques hypothèses sur le fonctionnement sémantique de la poésie berbère.

2. *Lecture linéaire d'un poème kabyle*

Reprenons le poème emprunté à S. Chaker :

Lḥara nnig umalu
I ṭṭ' yezdγen d afalku

Ḷšttiḍn-is d irqaqen
Mi iceddu yešɛel igirru

Taqʷbaylit telha (a) m ṛṛemḍan
A mmi-s n eljid wer kennu

Commençons par indexer linéairement les termes dans des isotopies. On reconnaît d'abord *lḥara* dont les divers sèmes sont : maison, cour de la maison, quartier. On l'indexera à une isotopie de l'espace habité.
(i) *Nnig* (au-dessus, par dessus, dominant) : c'est ou une isotopie de l'espace orienté –et la sélection opérera dans *lḥara* le sens de lieu d'habitation– ou une isotopie de la domination (habitation noble ou prestigieuse) et l'on a une isotopie de la noblesse.

(ii) *Umalu* (ombre, ténèbres, bas) : occurrence de l'isotopie de l'espace qui est déjà dans les termes précédents ; toutefois, une nouvelle isotopie s'annonce, celle de la lumière dans laquelle s'intégrerait *nnig* (hauteur, cieux puisque ce mot consonne avec *ignna*). Ce terme sélectionne, certes, le sens spatial de *lḥara* et *nnig* (l'habitation est en hauteur) tout en le modalisant de manière qui peut paraître surprenante : cette maison en hauteur domine l'ombre. En effet, on sait que la toponymie et l'anthroponymie berbère consacrent une classification entre tribus selon que leur territoire est du côté de l'ubac (*amalu*) ou de l'adret (*afella*). Cette classification est utilisée, ici, métaphoriquement, pour dire la hiérarchie sociale. Ce qui indexe les trois termes dans une isotopie de la hiérarchie sociale, du moins des valeurs dominantes : la noblesse solaire face à la non noblesse ténébreuse.

(iii) Vers 2

I tt' yezedyen (celui qui l'habite) est une structure syntaxique qui met en valeur l'habitation : *tt* est l'occurrence anaphorique de *lḥara* et, par conséquent, de l'isotopie de l'habitation. Le verbe *zdy* est panberbère et signifie « habiter ».

D afalku (c'est le faucon) : c'est l'annonce de l'identité et de la qualité de l'habitant (animalité, puissance, noblesse, hauteur). Ce terme actualise plusieurs isotopies, celle de la noblesse, du courage et de l'espace.

(iv) Vers 3

Išṭidn (habits) annonce une isotopie de la description. Après la mise en place de l'identité de l'espace et de son habitant, on passe au portrait de ce dernier. Après l'habitation, on aborde l'habit. En effet, ce mot a plusieurs significations intéressantes pour notre analyse. D'après Dallet, le singulier *ašṭid* référerait à un morceau d'étoffe non destiné à l'habillement mais peut avoir le sens de loque, sens négatif donc. Au pluriel, il désigne les habits ; c'est le cas ici. L'isotopie du portrait commence par l'habit dont on attend de savoir la qualité. Mais comme il s'agit d'un faucon, cet habit ne peut être que noble. Comment ?

D irqaqen (fins) qualifie l'habillement : sa finesse, au sens propre et au sens figuré, implique que cet habillement s'oppose à un autre qui est grossier. Il s'agit alors non

seulement d'une isotopie de l'élégance vestimentaire mais de la continuation de l'isotopie de la noblesse qui l'engloberait.

(v) Vers 4

Mi iceddu (quand il passe) : la forme linguistique peut indiquer à la fois le temps et/ou la manière dont se déroule l'action (passer) du noble habitant ; on dira qu'il s'agit plutôt du dernier cas, donc d'un mode d'être du faucon. C'est l'isotopie de la description qui est sélectionnée. Le mode d'être sera qualifié comme l'habillement le fut.

Yeščel igirru (allumer une cigarette) : acte banal, certes, aujourd'hui mais cela n'a pas toujours été ainsi en pays berbère. On peut y voir un signe de modernité ; mais c'est plutôt une pointe indigne et contradictoire, en tout cas, avec les valeurs comme la noblesse, valeur cardinale de cette société.

(vi) Vers 5

Taqʷbaylit : c'est un des termes clef du poème ; il exprime clairement l'isotopie centrale tout en évoquant, par le sens ethnique et géographique du terme, l'*amaziyité* (*amaziy* = homme noble, libre[10]), antique (isotopie de l'antiquité des lieux et de leurs habitants) et la spatialité caractéristique de ces lieux (montagnes, hauteur).

Telha : ce verbe signifie à la fois être bon au sens physique (*ayrum yelha* = le pain est bon) et moral (*yelha win ixeddmen s essfa* = il faut de l'honnêteté dans le travail) et être beau. Sens moral et sens esthétique sont requis ici en vertu du principe « pas de beauté sans conduite morale ». La *taqʷbaylit* est un code de conduite morale mais aussi une manière de se soucier de son corps et de sa parure. On comprend pourquoi fumer une cigarette en public avec la prestance noble kabyle est contradictoire. Le personnage décrit a tout le paraître du noble (les signes de la beauté) mais il n'en a pas la conduite. C'est donc un faux noble ou un reniement de soi. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'un poème satirique11 et, par conséquent, il est à indexer dans l'isotopie de la communication.

Am ṛṛmḍan : (comme + ramadan) la *taqʷbaylit* est comparé au mois de jeûne musulman, un des cinq piliers de l'islam. Ce qui

---

[10] Voir S. Chaker, *Linguistique berbère. Etudes de syntaxe et de diachronie*, Peeters, Paris-Louvain, 1995, p. 125-133. Pour le sens retenu, ici, lire particulièrement p. 132-133.

11 Cette interprétation est confirmée par S. Chaker qui la tient de son informatrice (communication orale).

signifie qu'elle a un statut sacré et, comme telle, elle ne souffre aucune transgression sous peine d'être « excommunié ». On indexera cette expression dans l'isotopie de la communication et celle de la noblesse.
(vii) *A* : interpellatif s'intègre dans l'isotopie de la communication.
(viii) *mi-s eljid* (fils de noble lignée) : *eljid*[12] est le terme qui indexerait l'isotopie centrale, celle de la noblesse.
(ix) *wer kennu* (ne pas s'incliner, ne pas se soumettre) : conseil, ordre ou sommation ? Plutôt un trait naturel du fils de noble lignée. Ce qui signifie que le personnage décrit s'incline, se soumet à une autre morale, à un autre comportement et renie le sien, la *taqʷbaylit*. On est toujours dans le discours satirique qui consiste à marteler les maximes du code face à leur transgression ou à leur reniement.
A ce stade, on peut dire qu'on a saturé tous les termes du poème. Il s'agit, maintenant, de reprendre l'ensemble des isotopies avant de déterminer leurs rapports. On acceptera aisément une isotopie de la noblesse indexée par le poème lui-même (*eljid*); elle intègre totalement le mode d'être (description) et en partie l'espace. Toutefois, on la divisera en deux : *taqʷbaylit*/faucon où le premier terme renvoie au vrai code de l'honneur et le second à sa fausse incarnation. Il y a ensuite l'isotopie de l'espace et celle de la communication.
Ceci étant, comment articuler ces isotopies ?
Le rapport Noblesse-Espace est central ; entre les deux, il y a une implication réciproque : l'habitation solaire est le séjour naturel de tout noble et tout noble ne peut habiter qu'une maison solaire. D'où le gramme suivant :

Taqʷbaylit ↔ Lḥara nnig umalu

Toutefois, le faucon habite, lui aussi, une maison solaire. On peut donc établir une équivalence entre le faucon et *taqʷbaylit* ou son vrai représentant (*mi-s eljid*) et, par transitivité, un

[12] Boulifa a recueilli un long poème en chleuh où l'on trouve ce terme dans le sens de « brave ». Voici les vers qui le mettent en contexte avec notre transcription: *Sidi flan ur ifil aqrin/Iga argaz mi ḥerrant turin/Iga ljid ur ig igellin...* (Le sieur un tel n'a pas laissé de pareil/ Il était homme d'un grand courage/Il était brave et jamais craintif), *Textes berbères en dialecte de l'Atlas marocain*, Paris, E. Leroux Editeur, 1908, p. 63 et 76.

rapport de détermination réciproque entre le faucon et l'espace.

taqʷbaylit (mi-s eljid) = afalku
afalku ↔ lḥara nnig umalu

En quoi consiste la communication ? On a dit qu'il s'agit de description et de satire. Mieux, on précisera que le locuteur commence par présenter le faucon sous l'apparence (habitation, habit et prestance) d'un noble et, par conséquent, ce dernier s'identifie au code. Puis, le locuteur fait mention d'une conduite (fumer) qui contredit cette apparence et exclut le faucon du code qu'il restitue dans deux maximes où ce dernier est présenté comme beau (le paraître) et moral (conduite). Le locuteur se pose donc comme juge de ce qui est conforme ou non conforme au code de la noblesse. Il dénonce le faucon comme étant un faux noble et le disjoint de la noblesse et de son espace :

Locuteur → afalku vs (lḥara + taqʷbaylit)

Le locuteur apparaît comme la gardien de la pureté du code et de son espace et, par conséquent, ils ont un rapport d'implication réciproque :

Locuteur ↔ taqʷbaylit
Locuteur ↔ lḥara

LECTURE TABULAIRE ET TROPE

1. *Préliminaires*

Le trope généralisé[13]

La rhétorique classique distingue certaines figures « comportant une manipulation sémantique[14] ». Elles consistent à modifier la redondance sémique. On les reconnaît

[13] Groupe μ, *Rhétorique générale*, Editions complexes, Paris, p. 46-48. Ces préliminaires sont une reformulation plus simple et plus ramassée de ces pages.
[14] *Idem*, p. 46

en raison de leur « impertinence distributionnelle» et leur engendrement est dû à deux opérations fondamentales : la suppression et l'adjonction pouvant agir soit sur le plan référentiel ou sur le plan strictement sémantique.
On postule quatre tropes de base : (i) la synecdoque généralisante qui est ou sémantique (SGS) ou référentielle (SGR) et (ii) la synecdoque particularisante elle aussi ou sémantique (SPS) ou référentielle (SPR) :

Champs / Opérations	Référentiel	Sémantique
Adjonction de sèmes	SGR	SGS
Suppression de sèmes	SPR	SPS

Prenons quelques exemples :
– SGS : on dit un « mortel » pour un « être humain » alors que la mort englobe plus que les humains ; la SGS supprime donc le sème « non-humain ».
– SGR : « il a bu un verre », c'est-à-dire le contenu du verre et non l'ensemble ; la SGR adjoint le sème « totalité ».
– La SPR : « As-tu ta lame ? », c'est-à-dire ton couteau, c'est-à-dire réduire l'ensemble à une partie et, par conséquent, réduction de sème (manche, par exemple).
– La SPS : lardoire pour couteau ; on réduit le couteau à une fonction, celle d'être une arme pour « larder ».

Métaphore et métonymie

Ces tropes permettent de dériver avec rigueur la métaphore et la métonymie :
Traditionnellement, la métaphore consiste à actualiser un terme à la place d'un autre pour une ressemblance quelconque. Ainsi « lion » se substitue-t-il à « homme courageux ». En fait, elle articule deux synecdoques qui définissent une intersection: dans le champ sémantique, comme dans l'exemple précédent. Elle postule des sèmes communs entre « lion » et « homme courageux ». Dans le champ référentiel, ce sont des parties communes qui sont exprimées.

Quant à la métonymie, elle est définie comme moyen d'exprimer la partie par la totalité et vice versa, le contenu par le contenant et réciproquement. En fait, les rapports des deux termes de la métonymie passent par un ensemble qui les englobe et dont ils sont l'un comme l'autre la synecdoque : dans le champ sémantique, « marteau » pour « fou » montre que la métonymie consiste à inclure des sèmes dans l'un et l'autre terme ; dans le champ référentiel, elle inclurait les deux termes dans une totalité matérielle.
Ainsi présentée, la métaphore et la métonymie s'intègrent avec plus de cohérence au concept d'isotopie. La lecture tabulaire consiste à lire ces tropes en termes sémiques. C'est ce qu'on va faire en relisant les deux poèmes analysés plus haut d'un point de vue linéaire qui est présupposé par la lecture tabulaire.

2. *Lecture tabulaire du poème chleuh*

Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,
Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?
Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?
Walaynni ad ur tnddit uššn i ti nu

Notre familiarité avec le poème nous permet d'aller droit au but. Il s'agit, en effet, d'analyser *g uzzal-taḍuḥant-ẓẓaḍ iẓiḍ* et *xlḍ ulli-mdi uššen.*
Reprenons les isotopies dégagées dans le chapitre précédent : l'isotopie de la communication, celle de l'identité des protagonistes, celle de leurs rapports et celle de l'espace.
On partira de l'isotopie fondamentale qui intègre l'ensemble des termes relevés pour cette lecture. Le noyau sémantique de cette isotopie est l'entraide ou l'association dans deux domaines, la minoterie et l'élevage.

Perception du trope

On a vu que le verbe g est polysémique ; son sens dépend de son complément direct et/ou indirect. Il peut exprimer un faire ou un état : *g ayrum x ufarnu* (enfourne le pain) est un faire alors que *g argaz* (sois un homme) est un état.
Dans le poème ci-dessus, il exprime, on l'a vu, un faire : installer le moyeu du moulin, du moins sur le plan référentiel.

C'est donc *uzzal i taḍuḥant*, le complément direct et le complément indirect qui sélectionnent le sens de « faire ».
Ce faire a un but qui est un autre faire (*ẓẓaḍ* = moudre) qui doit se répéter périodiquement pour l'un et l'autre des protagonistes. Ceci est exprimé par *iẓiḍ-inu ula win-k* (mon grain à moudre ainsi que le tien). Quoi de plus référentiel que cette demande ! Or, tel n'est pas le cas car phénomène tropologique est déclenché dès ces deux vers pour la raison suivante : du point de vue référentiel, peut-on avoir un moulin pour deux ? C'est en cela qu'il y a un phénomène tropologique. Si *taḍuḥant* est un moulin à eau et, donc, collectif, il est absurde de le mettre en marche pour deux personnes, à moins que chacune ne représente une communauté. Le poème serait alors une sorte d'*exemplum* moral. En revanche, s'il s'agit d'un moulin domestique, l'invitation pour le préparer à fonctionner est déplacée. Le moulin domestique est une affaire exclusive de la femme. On est donc dans une impasse référentielle ; l'interprétation référentielle n'autorise aucun sens. Il faut donc se résoudre à dire que ce semblant de référentiel est utilisé pour dire autre chose.

Du référentiel au sémantique, la métaphore

– *Uzzal-Taḍuḥant-ẓẓaḍ iẓiḍ* :

Uzzal est décrit par E. Laoust comme suit:

> « L'axe en métal repose, par son extrémité inférieure, dans une petite cavité pratiquée dans une plaque de fer encastrée au centre de la meule gisante; puis passe puis passe dans un dispositif en forme de croix appliqué contre la face interne de la meule volante; son extrémité supérieure émerge de quelques centimètres au-dessus du niveau de l'oeillard « tit » et s'emmanche par un dispositif spécial dans une manivelle « asukti », longue et munie d'une double poignée. »[15]

Il ajoute que ce système permet de transmettre le mouvement directement à l'axe qui entraîne la meule volante.

[15] E. Laoust, *Mots et choses berbères*, Augustin Challamel Editeur, Paris, 1920, p. 45

Cette description référentielle définit l'axe dans sa nature (métal), dans son intégration à un dispositif (planté dans la meule gisante selon la belle expression de Laoust, dressé dans la meule volante et emmanché) et dans sa fonction dans ce dispositif (manoeuvrer la meule).
Qu'en est-il de *taḍuḥant*?
D'un point de vue référentiel, l'axe a affaire à deux meules, la volante et la gisante. Or, le poème ne parle que d'une. Deux solutions s'offrent à la lecture: on dénomme une partie pour dire le tout et on se trouve dans le cas d'une synecdoque particularisante référentielle (SPR) ou l'on vise une seule meule et il n'y a pas de phénomène tropologique ; à moins de privilégier une des deux meules. On sera alors dans le champ sémantique et le phénomène tropologique est déclenché sans pour autant savoir laquelle des meules est visée et pourquoi.
L'enquête se révélant stérile, on adoptera la première lecture qui implique une SPR et on en conclura qu'il y a l'axe d'une part et les meules de l'autre, ces dernières constituant une unité. Ajoutons que l'axe en métal est solide, vigoureux, dressé et mobile. En revanche, la meule n'est pas en métal et n'a pas la solidité de ce dernier ; elle est gisante-volante, elle reçoit et enveloppe l'axe (le trou en forme de croix et l'oeillard selon la description de E. Laoust).
Ce sont là les données sémiques que l'on peut glaner dans les données ethnographiques à défaut de dictionnaire chleuh.
Regardons maintenant la fonction de ce dispositif.
Sur le plan référentiel *ẓẓaḍ iẓiḍ* signifie moudre le grain. C'est la fonction banale de tout moulin. Le phénomène tropologique est déclenché, avons-nous dit, en raison de cette invitation à la fusion (*xald*) : mon grain et le tien.
Si le moulin est collectif, pourquoi en exclure les autres ou les évoquer au moins. Tout meunier n'y trouvera pas son compte. Le poème n'est donc pas un *exemplum*. Si le moulin est domestique, il est évident que ce n'est pas un appel à une activité meunière mais une invitation au mariage car le moulin domestique ne se prête pas[16] à autrui. Il résulte de cette analyse qu'on est devant une triple métaphore:
En effet, *uzzal* est l'équivalent analogique de l'homme en vertu des sèmes communs que sont la solidité, la vigueur, la phallicité (être dressé, effilé);

[16] E. Laoust, *Op. cit.*, p. 48-50

Taduḥant est l'équivalent de la femme en vertu des sèmes communs que l'on peut dégager des traits suivants: être gisant-volant, fendu, réceptrice de l'axe et l'enveloppant comme une femme reçoit et enveloppe le sexe de l'homme;
Enfin, *ẓẓaḍ iẓiḍ-inu ula win-k* équivaut à s'aimer (se marier). Cette triple métaphore mérite un commentaire supplémentaire qui peut surprendre les tenants de la référence et de l'amitié comme sens du poème[17]. On sait que le verbe *ẓḍa* signifie tisser et le métier à tisser se dit *aẓeṭṭa* ou *aseṭṭa*. Ainsi *ẓḍay yat tfawwut* signifie, j'ai tissé un drap en laine fine. Le nominal *iẓiḍ*, comme *ẓḍa*, est dérivé d'une racine *ẒD*, homonyme d'une autre, *ẒD*, dont dérive le verbe *ẓiḍ* et un nom d'action verbale, *iẓiḍ*, homonyme du terme désignant la mouture. Ce nom a pour sens « le sucré » et, par extension, le miel dont le nom est *tamment*. L'ensemble de la subordonnée serait à traduire ainsi : « mixer mon miel et le tien ».

– *Ulli nu-tin k-nxlḍ*

Sur le plan référentiel, il s'agit bien d'une proposition d'association entre éleveurs et rien ne signale un phénomène tropique. Toutefois, le contexte du poème l'impose pour deux raisons: l'absurdité référentielle du type de piège et la cohérence, excepté le piège, avec le décodage de la métaphore précédente.
Le second argument n'est recevable que si cette cohérence s'impose en fonction de la première métaphore sinon on est devant une interprétation abusive.
Commençons par quelques données ethnographiques: (i) le moulin domestique est une affaire de femmes exclusivement et (ii) il est entouré de rituels très importants dont deux intéressent notre propos:

(a) « On cesse de moudre quand rentrent les troupeaux

(b) « La coutume est d'introduire une pincée de la première mouture ainsi obtenue [d'un moulin neuf] dans la bouche de

[17] Voir Galand-Pernet, *Op. cit.*, p. 205 : « Nous avons, dans ce texte dicté, non pas une chanson en forme, mais un vieux thème que les chanteurs utilisent comme symbole de l'amitié (plutôt que de l'amour). L'association pour la mouture et l'élevage, c'est-à-dire pour deux activités nourricières, et vitales, de l'homme, évoque l'amitié comme un lien étroit, unissant deux voies. »

quelques chèvres en ayant soin de prononcer ces mots : « at-igg rbbi d-ambark! Que Dieu fasse qu'il soit béni! » Ce qu'il reste de farine est mélangé à de l'eau et répandu sur les murs et le plancher de la cuisine; on en jette aussi sous les sabots de la jument et sur la croupe de la vache laitière (Mtougga). »[18]

Le premier rituel signale bien qu'il y un rapport très fort entre le troupeau et le moulin lequel peut être mortifère (le moulin est associé à la femme et les ovins à l'homme). Ce n'est donc pas un hasard si le poème associe les deux. C'est une association contrainte et, par conséquent, l'une appelle l'autre.
Le second rituel est encore plus intéressant sur ce plan: (i) lui aussi associe moulin et troupeau (mouture donnée aux chèvres), (ii) ce rituel concerne un moulin neuf qui est évoqué, ne l'oublions pas, par notre poème (nouvelle association → nouveau moulin), (iii) la formule de bénédiction est banale, elle est prononcée pour bénir tout ce qui est nouveau (nouveau-né, nouvelle année, un mariage etc..) et montre bien ce qui est attendu de cette nouveauté d'autant plus que les animaux productifs sont tous concernés (jument, vache laitière). Ils sont, notons-le, tous des femelles fécondes, (iv) ce rituel concerne aussi un espace où est installé la cuisine, qui est l'espace par excellence de la femme et où seule elle décide.
Tous ces arguments convergent ; le dernier associe le moulin, la cuisine et la femme. Or, on a déjà établi l'équivalence métaphorique entre la femme et le moulin (les deux meules); leur récurrence, ici, associée à la fécondité du bétail ; le troupeau de petits bétail, évoqué dans le vers suivant, établit la cohérence sémantique dont nous avions besoin. La mise en commun (*xld*) des troupeaux est donc un appel à l'union de la femme, dont les symboles sont la cuisine et le moulin, et de l'homme, dont le symbole est le troupeau. Cette union est la formation d'un couple dans la fusion amoureuse. On établira alors les équivalences métaphoriques suivantes: *ulli-nu* ≅ ma fécondité, *tin-k* ≅ ta fécondité et *xlḍ* ≅ associer.
On conclura donc cette analyse par le tableau suivant:

[18] E. Laoust, *Op. cit.*, p. 49

Termes et Isotopies	g	*uzzal*	*taduḥant*	*xlḍ*	*ulli-nu*	*tin-k*
Minoterie	mettre	SGR	SPR	associer		
Association de troupeaux				associer	SPR	SPR
Amour	métaphore	métaphore	métaphore	métaphore	métaphre	métaphore

Le poème n'utilise que la métaphore sur le plan sémantique et seulement deux tropes (SGR et SPR) sur le plan référentiel. On précisera que les deux premiers vers sont ceux qui établissent, au plan de la tropologie référentielle, les deux places subjectives de la relation amoureuse dans la lecture tabulaire. Ce qui situe bien les rapports entre le référentiel et le sémantique poétique que l'on reprendra en détail avec plus de précision dans le chapitre suivant.
Lisons maintenant le poème kabyle.

3. *Lecture tabulaire d'un poème kabyle*

Lḥara nnig umalu
Izedyen d afalku

Išttiḍn-is d irqaqen
Mi iceddu yešcel igirru

Taqʷbaylit telha (a) m ṛṛemḍan
A mmi-s n eljid wer kennu

On ira plus droit au but dans cette analyse étant donné qu'on a suffisamment détaillé l'analyse du poème chleuh.
L'isotopie fondamentale est dénommée, ici, *taqʷbaylit* où l'on peut distinguer l'habitation, le mode d'être et le code moral.

L'habitation

Lḥara nnig umalu peut se décomposer comme suit: (i) *lḥara* est une cour de maison, une cour bien ensoleillée ou un groupe de maisons ayant la même porte d'entrée. Elle a donc une qualité solaire et/ou riche.
Du point de vue référentiel, c'est une dénomination mettant en oeuvre ou une SPR (la cour pour la maison entière) et/ou une SGR(groupe de maisons pour la cour). On y reviendra.
(ii) *Amalu*, c'est d'abord l'ombre puis le versant d'une montagne le moins exposé au soleil alors que celui qui l'est plus est appelé *asammer.*
On dira alors que ce terme met en oeuvre une SGR (ombre pour un déficit de soleil) et/ou une métaphore (ombre pour froid).
(iii) *Nnig* signifie « au-dessus de » et on ne voit pas de phénomène tropologique le concernant.
Voici donc le tableau de cette isotopie par rapport à l'isotopie de la *taqʷbaylit*:

Termes / Isotopies	*lḥara*	*amalu*	*nnig*
/habitation/	SPR	SGR	au-dessus
/taqʷbaylit/	métaphore (richesse)	métaphore (solaire)	métaphore (domination)

Le mode d'être

– *Išṭṭiḍn* (sing. *ašṭṭiḍ*) signifie soit le pan du burnous et, par conséquent, le burnous entier (SPR) ou l'ensemble des habits (SPS).
Irqaqen (sing. *arqiq/arqaq*) peut être traduit par mince, fin.
Les syntagmes suivants n'appellent aucune remarque particulière sur le plan référentiel.
– Ces données permettent de construire le tableau suivant

Termes Isotopies	iššṭiḍn	irqaqen	mi iɛedda	šcel igirru
/être/	SPR-SPS			
/taqʷbaylit/	métaphore (protège)	métaphore (élégance)	métaphore (prestance)	métaphore (liberté)

Le code moral

– *Taqʷbaylit* est d'une grande richesse lexicale. On retiendra l'essentiel pour notre propos: l'honneur, la générosité et le code de l'honneur. On peut donc mettre en oeuvre une SPS (l'honneur ou la générosité pour l'ensemble du code de cet honneur).
Telha (verbe *elhu*) signifie être bon ou être beau. On peut donc mettre en oeuvre une SGS dans la mesure où les deux sèmes bonté et beauté sont co-présents.
Mmi-s eljid (sage, homme respectable mais aussi brave, courageux, héros) est expliqué par Dallet comme suit: « *mmi-s el-ljid*, homme de coeur[19], de noble lignée. » Il signale une formule conclusive du conte qui n'est pas sans intérêt pour notre propos: « *ha-t-an tmacahut-iw, bbʷiy-t-id lwad lwad, i warraw l-lejwad*, telle est mon histoire, je l'ai conduite le long de l'oued, pour les enfants de noble extraction. »[20]
On retiendra que le terme évoque l'ensemble de ces significations (code de l'honneur oblige) mais seule une sera sélectionnée, celle de l'insoumission courageuse associée à la noblesse. On parlera, ici, quel que soit le cas d'une métaphore lexicalisée que prouve bien la formule conclusive du conte. Le mécanisme est donc celui d'une SPS.
Wer kennu est composé de la particule de négation *wer* et du verbe *eknu* (courber, se courber, s'humilier, se soumettre). On notera que le mécanisme sera une SGR.
– Ces données sont résumées dans le tableau suivant :

[19] C'est le sens précis de l'expression mi ìerrant turin (littéralement, celui à qui les entrailles sont en feu) : voir note 12 ci-dessus.
[20] *Dictionnaire kabyle-français*, Selaf, Paris, 1982, entrée *JWD*.

Termes Isotopies	*taqbaylit*	*telha*	*ṛṛemḍan*	*mmi-s eljid*	*wer kennu*
Morale	SPS	SGS		SPS	SGR
/Taqʷbaylit/	métonymie (partie pour le tout)				métaphore

En comparant les deux poèmes, on notera que le poème kabyle est plus référentiel que le poème chleuh. Cela ne veut pas dire que cette différence est déterminée par tel ou tel dialecte mais plus précisément au thème et probablement au contexte référentiel. Le thème amoureux, plus refoulé socialement, demande plus de médiations linguistiques, un style indirect élaboré. En revanche, les thèmes moraux ou satiriques sont plus référentiels pour être reçus par tous (fonction pédagogique du genre) mais ne manquent pas de processus symboliques du langage qui doit être simple et connu comme un proverbe.

POESIE ET CLICHE

En langue, il est difficile de donner une définition satisfaisante du figement. Toutefois, on dira qu'un énoncé est dit figé par rapport à un autre dit libre. Ainsi l'expression *šš ixf* est-elle figée alors que *šš ayrum* ne l'est pas. En effet, le test de la commutation des éléments composant chacune des expressions montrera qu'il est impossible de changer l'un des termes de la première expression sans changer le sens voulu (aller au diable) alors que le sens de la seconde ne changera pas substantiellement (*šš tifiyi* = manger de la viande, *šš imnsi* = souper et...). Dans un cas, les oppositions lexicales et grammaticales sont neutralisées alors que dans l'autre ces mêmes oppositions sont productives[21].

[21] *Abstraction dans le vocabulaire de base en berbère ; étude des locutions verbales kabyles*, DEA, Inalco/CRB, Paris, décembre 1996, p. 29.

Ces énoncés figés sont de plusieurs types. Nous n'en retiendrons qu'un seul très important en poésie traditionnelle. En effet, le proverbe est, généralement, une phrase figée syntaxiquement, autonome textuellement ; il est anonyme.

1. *Le proverbe*

Voici un distique chleuh :

Ura bahra izrab yan a ini ẓṛiɣ ayyur
Ad ur iɣab iml-as iẓṛi-ns tikerkas

Il n'est pas sage de se presser de dire : « J'ai vu la
[la lune. » /
Car les yeux sont trompeurs et font voir des mirages[22]

On relèvera les constatations suivantes :

- Le distique constitue un énoncé complet sur le plan syntactico-sémantique.
- C'est un proverbe pour les raisons suivantes : (i) on peut vérifier la neutralisation des catégories lexicales et grammaticales (figement), (ii) c'est un énoncé de la dimension d'une phrase (autonomie syntaxique), (iii) qui ne dépend pas de la situation de communication orale (autonomie textuelle), (iv) ne réfère à aucune situation particulière (fonction de catégorisation situationnelle) et il est anonyme.

La question est, donc, celle-ci : comment cet énoncé peut-il relever à la fois de deux types de discours bien codé dans la culture ? On a répondu naguère à cette question en exposant un certain nombre d'arguments dont le plus important est le contexte communicationnel[23].
Voici, maintenant, deux cas à comparer :

Iššа urti afrig iššа waḍil aɣanim
Iššа uššen ameksa da sɣuyyun ikerwan

[22] Tous les exemples chleuhs sont pris du corpus de ma thèse (A. Bounfour, *Linguistique et littérature : étude sur la littérature orale marocaine*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Paris, 1984.
[23] A. Bounfour, « Poésie et proverbe », *Traces* 1, Rabat, 1979, p. ; reprise dans *Le noeud de la langue*, Edisud, Aix, p. 105-112

a. Iššа wiɣdi id bab-ns immut laman
Ṛebbaɣ agzin alliɣ imɣur ar aɣ-ittaɣ
Nekkis aydi ɣ lmendaf yak°i fella-ɣ

Le verger a dévoré la haie [qui le protège]
Le chacal a dévoré le berger, les agneaux sont désespérés
Le chien a dévoré ses maîtres, la confiance a disparu
J'ai élevé le chiot ; il a grandi ; maintenant il aboie contre
[moi quand je passe
J'ai libéré le chien pris dans un piège ; me voici aujourd'hui
[réduit à être son gué

b. Nšša ad-awn-ixelf rebbi smun-at lkisan
Ula ṭṭabla ar tt-id daɣ tusim i wiyyaḍ
Ɣ°mk-id a igan iɣ iga lxir amalu i yan
Ur ukan terxi lemziyt i wanna tt-iran

Nous sommes rassasiés, que Dieu vous bénisse ; rangez les verres [de thé]
Et le plateau pour servir d'autres convives.
C'est ainsi qu'on se comporte lorsqu'on est gens de bien
La vertu n'est pas à la portée de quiconque y prétend.

On remarquera que (a) est une suite de cinq vers qui sont cinq énoncés proverbiaux alors que (b) est composé de trois vers qui sont des remerciement de convives adressés à leurs hôtes et d'un dernier vers qui, lui, est un proverbe.
On dira que la signifiance du poème (a) opère par une mise en équivalence de chacun des vers, équivalence renforcée par le parallélisme métrique et rythmique. En effet, chacun des vers peut être paraphrasé par l'idée d'un renversement total des valeurs et l'on peut poser les équivalences suivantes :

(a) Le verger ≅ le chacal ≅ le chien ≅ le chiot ≅ le roseau
(b) dévorer ≅ aboyer ≅ transformer en gué
(c) La haie ≅ le roseau ≅ le berger ≅ les maîtres ≅ Je

En d'autres termes, le poème opère l'équivalence de plusieurs rapports dont le terme commun est justement « renversement des valeurs » :

verger/haie ≅ vigne/roseau ≅ berger/chacal ≅ maître/chien ≅ Je/chiot ≅ Je/chien

Ce procédé de mise en équivalence est très fréquent dans la poésie gnomique mais présent ailleurs avec moins d'évidence. Parfois, il se contente de varier quelques éléments de l'énoncé en laissant d'autres intacts. D'ailleurs, on en a un aperçu dans (a) où le verbe dévorer (*išša*) est actualisé dans V1-V3, le terme chien et sa variante chiot dans V3-V5[24]. Ce sont ces répétitions qui constituent les agrammaticalités du poème au sens de M. Riffaterre (voir ci-dessous).
Qu'en est-il du mécanisme en œuvre dans (b) ?
Les deux premiers vers campent une situation et relèvent ainsi du discours descriptif : des convives repus remercient leurs hôtes, le troisième vers est un énoncé figé qui relève du code de politesse dont le syntagme *y°mk-id* (comme + ceci) souligne sa dépendance de ce qui précède sur le plan syntaxique (statut de tout énoncé figé lié) et sémantique (la situation concrète, décrite précédemment, est conforme au code et à la conduite des gens de bien, les généreux). Il en est tout autrement du dernier vers qui indexe la situation et la classe dans une généralité qui efface sa spécificité (la générosité, étant une qualité au sens générique du terme et non plus telle ou telle qualité, n'est pas accessible à n'importe qui y prétend). Du coup, le dernier vers accède au statut de proverbe. Le mécanisme est donc le suivant : description d'une situation concrète indexée par le code de la politesse de

[24] Voici un exemple plus parlant encore :
Sseny ag°lif lli gan lemṛas n tamment
Sseny lemraḥ lli gan lemṛas n turut
Sseny annrar lli gan lemṛas n taffiwin
Ssengh ljidd is i dar-k llan a ayt lxir

Je connais la ruche, havre du miel
Je connais le patio, havre des enfants
Je connais l'aire de dépiquage, havre de la récolte
Je sais que la droiture est en vous, gens de bien.

On pourrait continuer à décliner un grand nombre d'espaces (marché, ville, champ etc...) Toutefois, la poéticité du texte dérive de cette déclinaison mais alliée à une chute comme celle du dernier vers laquelle l'institue d'ailleurs comme vers conclusif. Toute la construction est en fonction de ce vers. Il n'est pas interdit d'évoquer, ici, l'idée mallarméenne du vers monumental. La différence réside, non pas dans le mécanisme, mais dans une conception du langage poétique qui, justement, répugne au gnomique grégaire comme c'est le cas ici.

la société puis convertie en un code moral plus général, en tout cas transcendant la situation et la simple politesse[25].
Un mécanisme semblable se trouve dans un poème du poète kabyle Si Lbachir Amellaḥ :

Zik asmi lliɣ d lmenši
D lwiz bu tišši
Serrfeɣ-t-id g lbanka n Tunes

Lxf-iw i d-yeɣran kulši
Lḥemmel lfuši
Iles-iw igezzem am lemqes

Kra w-win'i tent-ixeddmen t-tikši
Ḥemmlen-t lyaši
Yir kra m-medden akk°ines

Du temps où j'étais riche
Je ne manquais pas d'or aux mille reflets
Que je changeais à la banque de Tunis

Mon âme, en tout, était experte
J'alliais la bravoure à l'éloquence
Ma langue était comme une lame tranchante

Qui est serviable et désintéressé
Est aimé de tous
Mais récoltera la mal engeance[26]

On aura noté que les deux premières strophes sont narratives et descriptives et la dernière est un proverbe qui énonce la morale de l'histoire racontée comme c'est le cas du discours ordinaire.
On fera remarquer que le répertoire de ce poète ne contient que cet unique poème avec un énoncé proverbial. Ce n'est pas le cas de Si Mohand ou de Qaci Udifella. Il est certain que le statut et la fréquence du proverbe dans la poésie sont un indice très important pour détecter une évolution des styles poétiques.

[25] Ce mécanisme est banal dans le conte et dans la fable.
[26] *Op. cit.*, p. 85-86. J'ai opéré quelques corrections de traduction très secondaires.

2. *Le cliché*

Comme pour le figement, il n'est pas question de proposer une définition qui satisfasse la description linguistique. On se contentera de ce qui est essentiel pour l'analyse de la poésie. On l'emprunte, pour l'essentiel, à un spécialiste de la sémiotique de la poésie[27].
Le cliché fait partie de la compétence linguistique du lecteur de littérature et, comme tel, il est un exemple préétabli prêt à servir.
Les clichés sont construits autour d'un trope et la rhétorique classique en offre des exemples éclatants : Paul est un lion est l'exemple canonique de la métaphore.
Le mécanisme de base du cliché consiste à actualiser un sème particulier qui est, dans l'exemple précédent, le courage.
On aura compris que le cliché a trois caractéristiques : (i) il est du domaine de la langue et, par conséquent, relève non pas de la compétence littéraire mais de la compétence linguistique du sujet ; (ii) il est de nature rhétorique ou, plus précisément, il est tropologique et (iii) sa fonction sémantique consiste à actualiser un sème particulier.
C'est dans cette perspective que le cliché sera utilisé dans ce qui va suivre.

Mimesis et semosis

Ces deux concepts sont utilisés, ici, pour déjouer le sempiternel débat sur les rapports de la littérature avec la réalité .
La *mimesis* fait partie, comme le cliché donc, de la compétence linguistique du sujet parlant et renvoie à la fonction référentielle de la langue laquelle est présente dans le discours littéraire même s'il prétend s'en passer. En revanche, la *semiosis* intéresse directement la littérature ; elle fait partie de la compétence littéraire du lecteur laquelle est essentielle pour éprouver la littérarité d'un texte.
Illustrons cette distinction en reprenant le poème emprunté à P. Galand-Pernet :

[27] Michel Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Le Seuil, Paris, 1983, p. 58

1. Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,
2. Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?
3. Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?
4. Walaynni ad ur tmddit uššn i ti nu
5. Manuk za ra ig uzaɣar taṣṣurt?
6. Manuk za ra ikrhu yan wall(i) ira?

Nous avons déjà noté que les vers 1 et 2 actualisent une isotopie de l'entraide dans la complémentarité avec un lexique de la minoterie. On dira qu'il s'agit du sens de ces vers lequel renvoie à un réel (activité domestique dans une campagne berbère) : c'est la fonction référentielle (*mimesis*) de la langue telle que l'articule ce poème.
On peut faire la même analyse du vers 3 dont l'indexation isotopique est donnée par Galand-Pernet, la *tuššerka*, c'est-à-dire une institution socio-économique typiquement maghrébine dans le domaine de l'élevage des ovins que les ethnologues et les anthropologues peuvent parfaitement décrire et ils l'ont fait. Cet aspect référentiel inscrit le poème dans la *mimesis* et aucun lecteur imprégné de culture berbère ne fera l'impasse sur ce motif de sa compétence linguistique et culturelle au sens large du terme.
En revanche, le lecteur étranger à cette culture qui n'a accès qu'à la seule traduction aura certainement besoin d'informations sur ces deux activités « exotiques ». Les travaux ethnographiques et anthropologiques ainsi que les dictionnaires et les encyclopédies sont là pour acquérir ce savoir.
Mais si nous examinons maintenant le vers 4, on peut lui assigner, lui aussi, un sens référentiel qu'on peut paraphraser ainsi : « ne me trahis pas ».
Et le sens global du poème serait le suivant : « si tu veux que nous nous entraidons, je suis d'accord et t'y invite mais ne me trahis pas. » Ce sens global est référentiel et renvoie à la morale sociale de la société berbère qui peut intéresser l'étude des mentalités mais qui n'est pas l'objet de l'étude littéraire.
Cette dernière commence vraiment lorsque le lecteur pose, à propos du vers 4, la question suivante : comment peut-on tendre un piège aux moutons en utilisant un chacal qui, comme chacun sait, est un animal et non un piège pour braconnier. De plus, il n'est pas sensible aux directives du

chasseur comme l'est le chien. Assurément, il y a là un énoncé bizarre. Il l'est d'autant plus que si l'on enquête chez les ethnologues et chez les divers spécialistes de la société berbère, le résultat sera décevant. Nulle part on ne dresse de piège où le chacal serait impliqué. Cet énoncé est ou produit par un locuteur dont la langue n'est pas assurée ou par un fou.
Toutefois, le spécialiste de la société rétorquera que sa discipline a enregistré des cas où une association venue à terme s'est soldée par une perte pour l'un des associés parce que l'autre, gardien du troupeau commun, aurait déclaré une attaque répétée du chacal (les peaux des animaux sont souvent là comme preuve) alors que la réalité est tout autre : c'est l'associé qui en a usé pour son profit exclusif. C'est ce comportement qui est visé par le vers 4. Assurément, le contenu de l'objection peut faire partie du sens référentiel de ce vers. Mais sa forme (objection) n'est pas recevable sinon comment expliquer (i) que la trahison ne concerne que le motif de l'élevage mais pas celui de la minoterie et (ii) le trope du vers 4 qui fait du chacal l'équivalent d'un piège dans les mains d'un braconnier ? Ce sont ces deux « anomalies », une fois le sens référentiel saturé, qui attirent l'attention du lecteur. Il ne peut échapper à leur « agrammaticalité », pour reprendre un terme de Jakobson repris par M. Riffaterre[28], sous peine de rater le principe même de la semiosis poétique :

> « [...] un poème nous dit une chose et en signifie une autre.[29] »

[28] *Op. Cit.*, p. 12. Pour insister davantage sur cet aspect, voici comment P. Galand-Pernet commente ce piège insolite : «La tournure *mdi* + *ushshn* est inattendue. Il n'est pas usuel en prose d'utiliser comme complément direct de *mdi* un nom d'être vivant, on dit : *imdi ubnnay llub* « a mis en place le maçon le moule à pisé » [...] ou *igbrdayn mdigh asn talmndafin* « les rats, j'ai tendu à-eux des pièges », on a d'autre part des emplois sans complément direct : *mdigh i ttubis* « j'attends l'autobus », *imdi umushsh* i *ughrda* « le chat guette le rat » ou [...] *t(a)fighra tmdi* a tut « la vipère, elle guette pour piquer ». On a donc ici un effet stylistique. » (Op. cit., p. 206 note 4. L'auteur de ce commentaire perçoit bien qu'il s'agit d'une agrammaticalité, c'est-à-dire d'une « faute » à la norme (la prose référentielle) actualisée par une faute de langue laquelle consiste à faire de « chacal » (*ushshen*) le complément d'objet direct du verbe *mdi* (tendre un piège), construction impossible en discours normal. Elle la catalogue comme « effet stylistique » alors qu'en réalité c'est le moyen de déclencher la lecture proprement littéraire.

[29] *Op. cit.*, p. 11

Le dit du poème est son contenu référentiel ; sa signification ou, plus précisément, sa signifiance est signalée par des agrammaticalités du genre relevées plus haut. On en déduira que le dit est le contexte dans lequel se déploie la signifiance (la littérarité, la semiosis poétique) du poème. Le rapport du poétique et de son contexte est un rapport de dérivation : le premier dérive du second. Comment ?

L'hypogramme

On ne résiste pas à citer l'exemple de Riffaterre à cause de son extrême simplicité[30]. Il s'agit d'un vers célèbre de Baudelaire que voici :

> O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !

L'analyse de l'auteur se résume en trois points:
- Postulat de base : tous les mots sont liés au premier (Beauté).
- ien grammatical : la mise en apposition.
- Lien sémique : (i) contraste (beauté/monstre sur la base attirance + symétrie/répulsion + disproportion) répété dans « énorme » et « effrayant », (ii) synonymie paradoxale (beauté = monstre si l'on se réfère au sens étymologique de ce dernier terme qui consiste en quelque chose ou quelqu'un d'exemplaire et digne d'attirer l'attention), (iii) opposition (monstre/ingénu = diablerie/innocence ou impureté/pureté).

On notera que cette dernière opposition est la plus forte car elle atteint un fort degré d'agrammaticalité. Riffatterre termine son analyse en citant l'hypogramme de ce vers qu'il va chercher dans un vers latin fréquent dans les grammaires latines en vogue jusqu'à la seconde guerre mondiale:

> monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum
> (un monstre horrifiant, difforme, gigantesque et privé de la lumière du jour)

[30] *Idem*, p. 40-41. Je n'ai pas trouvé d'exemple berbère plus simple, voire aussi simple sinon dans les comptines.

On retrouve, chez Baudelaire, les mêmes mots sauf *ingens* (gigantesque) mais il est certain, selon Riffaterre, que ce mot latin, par une sorte de contamination phonétique, a permis la sélection de ingénu. Le vers baudelairien dérive du vers latin qui est, par conséquent, son hypogramme. Plusieurs conclusions sont à tirer de cet exemple :

- Le rapport du poème et de son hypogramme évoque, bien sûr, le rapport intertextuel dont il n'est qu'un cas particulier.
- Tout poème présuppose un hypogramme, c'est-à-dire un texte préexistant soit actualisé soit potentiel.
- L'hypogramme fait partie de la mémoire (compétence) littéraire mais le cliché, un type d'hypogramme, en fait partie dans la mesure où il a une charge poétique que lui confère cette mémoire[31].

Qu'en est-il maintenant de notre poème berbère ?
Pour dégager le cliché qui serait l'hypogramme de ce poème, il suffit d'aligner les citations suivantes :

> (i) L'homme est un puits de ténèbres
> (ii) Celui qui se dit ton ami et t'abandonne
> (iii) les contes de ruses

Il est clair que le motif de l'amitié souvent trahie est un cliché de cette culture, de sa production littéraire la plus ancestrale. De plus, cette trahison n'est pas indifférente. Elle est maquillée ou masquée par la ruse. Or, le chacal est ce qui figure la ruse dans la littérature. Voici quelques expressions qui le montrent d'après le dictionnaire de Dallet :

> (i) *Yehreš wuššen lameɛna ur ifi ara axxam* (le chacal est malin mais il n'a pas de maison = finalement les ruses ne sont pas toujours bénéfiques).
> (ii) *Yekšem wuššen taqdeit* (le chacal est entré dans le troupeau = la trahison ou le malheur, la maladie, sont entrées dans la famille).

L'agrammaticalité poétique oriente vers d'autres textes (compétence littéraire du lecteur et savoir partagé pour

[31] C'est le cas du cliché de la fleur au bord de l'abîme (*Ibid.*, p. 59-60)

reprendre un terme de la poétique de la réception) et, par conséquent, permet d'accéder au processus de dérivation du poème à partir de son hypogramme. Montrons rapidement le processus à l'œuvre ici. La perception des deux agrammaticalités étant acquises, on procède à une lecture différente de celle qui décode le sens (lecture linéaire) :

- Tendre le piège concerne l'association des ovins et non la minoterie, avons-nous noté, et, par conséquent, ou bien les deux premiers vers sont non intégrables ou ils le sont. C'est cette dernière solution qu'il faut privilégier selon le critère de la cloture du texte. Comment ? Nous avons établi le parallélisme de forme et de contenu entre V1 + V2 d'une part et V3 de l'autre. Par un phénomène d'ellipse, cette mise en équivalence dispense de l'explicitation du piège spécifique à l'association minotière sans pour autant refuser le piège tendu éventuellement aux ovins. La dérivation poétique par équivalence consiste, ici, à étendre le champ sémique de *mdi uššen* à l'action de moudre ensemble le grain (*nẓẓad*) alors que, en langue, il est restreint aux ovins. *Mdiɣ uššen i iẓiḍ-nk* est parfaitement grammatical dans le contexte de ce poème alors qu'il est agrammatical en langue pour ne pas dire qu'il y serait reçu comme un non sens.
- La seconde agrammaticalité, avons-nous noté, concerne le rapport syntaxique *mdi-uššen*. En ralité, c'est plus complexe qu'on ne l'a dit plus haut. En effet, on dit bien que « le chacal est en embuscade pour les moutons à l'embouchure de la rivière » (*imdi uššen i tlli ɣ imi n wasif*). On voit bien que mdi peut recevoir comme sujet « animé + non humain » alors qu'on a fait semblant de croire, en suivant le poème, que seul un sujet humain était requis. La dérivation de cette agrammaticalité est donc la suivante : (i) faire de l'un des deux sujets potentiels du verbe mdi son complément d'objet direct et, par conséquent, figer l'expression puisque la commutation serait bloquée (*imdi bnadem uššen i...* = L'homme a tendu comme piège le chacal à...). Certes, à l'homme on substituera le berger, le braconnier etc... Mais, déjà on ne peut rien substituer au chacal sans changer totalement le sens voulu. C'est un argument supplémentaire qui nous permet de parler de cliché ; (ii) cette distribution de type syntaxique implique qu'il y ait une connivence, à moins que cela ne soit une

équivalence entre le sujet et l'objet, entre l'indice de personne *tu* (*t*) et le chacal (*uššen*). Or, cela est un donné de la compétence linguistique sous la forme d'une sentence : *uššen a iga bnadem* (l'homme est un chacal pour signifier qu'il est rusé, traître),

Ce processus de dérivation fait du poème une totalité, une forme unifiée dont la poéticité informe l'ensemble de ses éléments au point que l'on ne peut rien oublier y compris le sens référentiel. C'est pourquoi l'on peut dire que le poème produit son propre sens en travaillant la langue et sa fonction référentielle grâce à la syntaxe et à la tropologie entre autres. Vérifions cela dans le poème kabyle.

Cliché et dérivation poétique en kabyle

Reprenons le poème emprunté à S. Chaker :

> Lḥara nnig umalu
> I tt' yezdγen d afalku
>
> Išṭṭiḍn-is d irqaqen
> Mi iɛeddu yešɛel igirru
>
> Taq°baylit telha (a) m ṛṛemḍan
> A mmi-s n eljid wer kennu

Le premier contact avec ce texte oriente la lecture de sa *semiosis* grâce à la perception d'une différence syntaxique et prosodique des deux derniers vers ou, plus précisément, du dernier ; on a noté qu'il actualise l'exhortation alors que les autres actualisent une imitation de la jactance qui se retourne en satire.

On précisera davantage cette opposition en notant que les quatre premiers vers sont à lire comme un court récit et, par conséquent, relèvent du discours narratif, un conte, par exemple. En revanche, le cinquième vers est la morale qui conclut l'histoire ; le sixième est une exhortation à l'adresse de l'auditeur. Quelle que soit donc la nature du discours des cinq premiers vers, celle du sixième ne change pas. Il s'agit toujours d'une exhortation. Cela suggère que c'est là qu'il faut chercher son hypogramme. Il est aisé de rappeler, ici, un personnage qui figure au plus haut point cette vertu qu'est la liberté

jusqu'à en mourir, la Kahina. Voici d'autres clichés qui attestent cette fréquence[32] :

> (i) Tenna-k : lɛeslama ay aḥrur
> A lbaz gar leṭyur
> Fell-ak ay nettru kul ass
>
> *Bienvenue, homme de noble famille, me dit-elle*
> *Faucon parmi les oiseaux*
> *Pour toi j'ai pleuré chaque jour* ! (p. 93-94)
>
> (ii) A ṭṭirr bu lejnaḥ telqen
> Mi ig-γuz ttretqen
> A lbaz i d-ṛebba tnina
>
> *O oiseau aux ailes déployées*
> *Combien est puissant ton envol*
> *O faucon élevé par le phoenix* (p. 171-172)

On pourrait donc dire que l'hypogramme du poème serait l'insoumission, valeur essentielle de la *taqʷbaylit*, ou, en un terme contemporain, la liberté qui, rappelons-le, est un sème du nom que se donnent les Berbères, *Imaziγen*. Dans ce mot, coexistent et la noblesse et la liberté comme sèmes. On pourrait en déduire que c'est ce mot même, *Amaziγ* (pl. *Imaziγen*) qui est l'hypogramme de ce poème. On notera que ce terme n'est pas explicité dans le poème, mais il est représenté par des variants comme *afalku*, *taqʷbaylit* et *mi-s eljid*.

Il en résulte que le poème pourrait être lu comme une suite de définitions de l'hypogramme :

Les vers1-2 définit l'*amaziγ* comme un aigle hantant le firmament. Comme dans un dictionnaire, on le définira comme suit : « l'*amaziγ* est un homme des hauteurs, au-dessus de toute bassesse. » Le processus de dérivation est, ici, un mécanisme linguistique calqué sur celui de la définition.

Les vers 3-4 indexent l'*amaziγ* dans un mécanisme linguistique apparenté au discours descriptif qui actualise les traits saillants de ce personnage, ses blasons. La dérivation poétique emprunte donc la technique de la description.

[32] K. Bouamara, *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellah (1861-1930)*, DEA, Inalco/Crb, Paris, 1994.

Le vers 5 rappelle à l'*amaziy* sa valeur suprême, la dignité. Il le fait de manière sentencieuse et, par conséquent, sous la forme d'une maxime de portée générale, voire universelle. La dérivation se fait, ici, de manière citationnelle. La maxime est une citation, un cliché gnomique.
Le poème kabyle a donc choisi trois modes de dérivation poétique : la définition, la description et la citation. Toutefois, ces opérations ne sont pas conformes à leur usage en langue. Leur fonction essentielle dans le poème n'est ni la connaissance référentielle (cas de la définition et de la description) ni la connaissance sapientiale (cas de la maxime). Réduire le poème l'un des deux, c'est lui donner un sens. Or, sa signifiance est, au contraire, dans la production, à partir de ce sens et en lui, d'un autre qui est indirectement accessible : l'hypogramme pourrait être résumé par le proverbe français « l'habit ne fait pas le moine » ou en chleuh « aselham ur a yeskar ṭṭalb » (le burnous ne fait pas le maître d'école). Ainsi la vraie *amaziyité*, n'est-elle pas compatible avec le paraître du fumeur, comme monument où coexistent indissolublement, dans une unité sans faille, ces opérations linguistiques banales.

CONCLUSION

Quelle que soit la pertinence choisie pour lire le poème berbère traditionnel (lecture linéaire, tabulaire ou sémiotique), la règle éthique fondamentale à tenir et sur laquelle il ne faut pas céder consiste à une opération de resubjectivation de cette lecture en prenant ses distances avec l'attitude des anthropologues et des ethnologues qui font du poème un document.
A partir de là, on peut produire un autre savoir qui viserait l'esthétique poétique de cette poésie même si celle-ci peut paraître d'un autre âge.
Terminons en rappelant que la lecture linéaire permet d'accéder au sens du poème, l'analyse tabulaire à l'indexation des grammaticalités/agrammaticalités poétiques et la lecture hypogrammatique accède à la signifiance du poème.

CHAPITRE 5

ELEMENTS DE METRIQUE CHLEUH

PRELIMINAIRES

Commençons par citer B. de Cornulier, spécialiste de la métrique française :

> « La métrique est l'étude des régularités systématiques qui caractérise la poésie littéraire versifiée, qu'il s'agisse des formes de vers (mètre), de groupe de vers (strophe) ou parfois de poèmes entiers (« forme fixe »). Son domaine peut s'étendre à des régularités de type musical qu'on trouve dans le domaine du slogan, du folklore enfantin (comptines) comme de la chanson, car la théorie métrique doit reconnaître ce qui distingue la poésie du chant, et ce qui les apparente. »[1]

Il n'est pas question de traiter de tous les aspects cités dans cette introduction. On se contentera de montrer comment reconnaître le mètre d'un poème car, après tout, c'est le problème crucial de toute métrique.

(i) Soit ce poème qui nous est familier:

1. Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,
2. Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu uła wi nk?
3. Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?
4. Walaynni ad ur tmddit uššn i ti nu
5. Manuk za ra ig uzayar taṣṣurt?
6. Manuk za ra ikrhu yan wall(i) ira?

(ii) La première question est celle-ci: qu'est-ce qui autorise à dire qu'il s'agit d'un poème? La réponse n'est pas évidente. On commencera par une constatation empirique pour aboutir à une question plus abstraite.
La constatation empirique engage la perception du lecteur. En effet, la disposition des mots et des énoncés lui rappellent celle

[1] Benoît de Cornulier, *Art Poëtique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 13.

de ce qu'il est commun d'appeler, en français par exemple, un poème, c'est-à-dire une suite de lignes dont chacune constitue un vers. Un poème est donc une suite de vers disposés l'un après l'autre ou, plus précisément, l'un sous l'autre.

Toutefois, cette disposition est perçue grâce à l'écriture et à une tradition littéraire non berbère. Or, la majorité de la poésie berbère est réputée orale et, par conséquent, insaisissable visuellement. On peut se demander si toutes les transcriptions de poèmes berbères n'ont pas projeté une tradition écrite, la tradition française en l'occurrence, sur la tradition berbère qui reste à décrire. On y reviendra au chapitre 7. Pour l'instant, retenons que le poème est un ensemble de lignes appelées vers et disposés graphiquement d'une manière qui fasse apparaître la singularité de chacun d'entre eux et, par conséquent, leur frontière respective.

Soit! Mais qu'est-ce qu'un vers? La définition précédente fait de ce dernier une unité qui, combinée à d'autres, construisent une autre unité plus grande appelée poème. En quoi consiste cette unité?

Nous avons dit qu'il s'agit d'une ligne graphique. Mais toute ligne n'est pas un vers. Si je compare (a) et (b), par exemple, quelles conclusions en tirer pour la définition du vers?

a. Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant , ag g is nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?

b. Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant,
Ag g is nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?

Dans (a) on perçoit une phrase interrogative banale (en prose) alors que, dans (b), la disposition lui confère, en plus de l'interrogation ordinaire, une intention de le faire d'une manière qui tranche avec cet usage. Appelons cette dernière une intention esthétique et demandons-nous en quoi elle consiste.

Mais avant de répondre, il faut ajouter que la comparaison entre (a) et (b) nous apprend que le vers n'a pas d'existence par lui-même. Il n'y a « donc pas un vers, mais des vers. » Autrement dit, il n'y a de vers que s'il y a un poème d'au moins deux vers (un distique). Cette exigence nous amène à postuler qu'entre les vers d'un poème quelconque il y a un rapport nécessaire : chaque vers présuppose les autres et réciproquement. De plus, cette réciprocité est souvent un

rapport d'équivalence. La mesure d'un vers, le mètre, est un des moyens sur lequel se fonde cette équivalence. Plus précisément, le mètre est « un rapport d'équivalence contextuelle en nombre [...] » d'un certain type d'unité plus petite que le vers « entre plusieurs suites verbales voisines disjointes. » Ces dernières sont ce qu'on appelle des vers.

C'est une convention de dire que tel vers a tel mètre. Plus précisément, il s'agit plutôt de ceci: le vers est mis en rapport d'équivalence avec les autres vers dans le contexte du poème.

Quelle est donc l'unité de mesure métrique en berbère?

Dans toutes les métriques des langues connues, on distingue deux unités fondamentales: le nombre et l'unité linguistique comptée par ce nombre, la syllabe par exemple. Les métriques se différentient surtout par le type d'unité linguistique comptée et par le nombre choisi par la tradition poétique pour opérer le compte.

La syllabe peut être comptée comme telle (poésie française) ou combinée à un autre élément linguistique, le ton (syllabe tonale comme en chinois) ou l'accent (syllabe accentuée comme en allemand) ou la quantité (distribution de syllabe longue et brève comme en arabe classique). Mais qu'est-ce qu'une syllabe?

Immense est la littérature dans ce domaine. On résumera rapidement les résultats des recherches qui intéressent directement le berbère tout en gardant présents à l'esprit les problèmes théoriques et généraux.

La thèse la plus partagée consiste à dire que la syllabe est une suite de phonèmes ayant un noyau. Tout segment composant la syllabe peut disparaître sauf ce noyau qui fonde, ainsi, son intégrité. Ceci étant, c'est bien la nature de ce dernier qui suscite le plus de discussion.

Résumons ces discussions en disant qu'il y a deux tendances générales que l'on retrouve chez les phonologues berbérisants: la première affirme que le noyau est toujours une voyelle alors que le second prétend que le noyau peut être aussi une consonne. Peu importe les arguments des uns et des autres, mais il faut préciser que le dernier groupe est divisé entre deux sous-groupes au moins: celui dit que toute consonne du berbère peut être noyau syllabique sauf les obstruentes alors que le second postule que même les obstruentes peuvent être noyau syllabique. Sans entrer dans ces querelles qui peuvent paraître byzantines pour le métricien, on verra que le

problème est plus simple pour autant que nous nous contentons de décrire le fonctionnement syllabique au niveau des vers d'un poème sans a priori, c'est-à-dire en étant guidé par la pratique du corpus et de la scansion des poètes-chanteurs.
Toutefois, on peut dire, avec les linguistes, qu'il y a au moins 9 types de syllabes en berbère. Voici des exemples chleuhs:

(1) V	*a*	Eh! (vocatif)
(2) VC	*is*	Est-ce?
(3) VCC	*ils*	Langue
(4) CV	*ma*	Quoi..?
(5) CVC	*dar*	Chez
(6) CVCC	*dars*	Chez lui
(7) CCV	*kra*	Quelque (chose)
(8) CCVC	*drus*	Etre peu
(9) CCVCC	*tramt*	Vous (féminin) voulez

Il s'agit de tester si ces syllabes fonctionnent en poésie comme en langue.

LES REGLES METRIQUES ELEMENTAIRES OU RME

On dira que le berbère a une métrique syllabique même s'il faudra préciser plus loin ce que cela signifie. Disons, pour le moment, que « métrique syllabique » signifie que le vers est construit avec un nombre déterminé (compte) de syllabes (unité linguistique comptée). Ce nombre est ou répété dans chacun des vers du poème (isométrie) ou il alterne avec un autre nombre comme dans l'*asefru* de Si Mohand. L'analyse métrique consiste donc à dénombrer les syllabes vers après vers pour montrer qu'ils sont mesurés, au sens propre du terme, dans le contexte du poème selon telle ou telle distribution de la mesure.
Il reste à savoir s'il faut compter les syllabes en syllabifiant au niveau du mot ou à un autre niveau et lequel.

1. *La syllabation au niveau du mot*

Adoptons la syllabation au niveau du mot en prenant comme exemple le poème précédent:

1. Is, a wa, trit an ng uzzal i tduḥant,
2. Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi nk?
3. Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?
4. Walaynni ad ur tmddit uššn i ti nu
5. Manuk za ra ig uzayar taṣṣurt?
6. Manuk za ra ikrhu yan wall(i) ira?

	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	S9	S10	S11	S12
V1	is	a	wa	trit	an	ng	u	zza l	i	tdu	han t	
V2	ag	gis	nz	zad	i	zid	i	nu	u	la	win k	
V3	is	a	wa	trit	an	nxl d	u	lli	nu	ttin k		
V4	wa	lay	nni	ad	ur	tm	ddi t	u	ssn	i	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ra	ig	u	za	ar	ta	urt		
V6	ma	nuk	za	ra	ikr	hu	yan	wa	lli	i	ra	

Quand on regarde attentivement ce tableau, on constate les faits suivants:
(i) Aucune des syllabes ainsi obtenues ne sort du paradigme présenté ci-dessus (V, VC, VCC, CV, CVC, CVCC, CCV, CCVC et CCVCC).
(ii) Il y a des syllabes sans voyelle. Dans ce cas, on optera pour l'insertion d'un schwa quitte à revenir plus tard sur ce qui motive cette insertion. Ainsi aura-t-on dans V1S6 *nəg*, V2S4 *nəẓ*, V3S6 *nxəlḍ*, V4S6 *təmd* ou *tməd* et V4S9 *ṣṣən*.
(iii) Il n'y a aucune régularité au plan du nombre de syllabes par vers. En effet, V1, V2 et V6 ont 11 syllabes, V3 et V5 comptent 10 syllabes et V4 12 syllabes. Ni isométrie ni aucune autre régularité de compte n'est perceptible. Peut-être faut-il, alors, considérer une autre unité. On y reviendra.
(iv) On peut aussi s'attendre à ce que les types syllabiques tissent des relations particulières entre eux sur le plan syntagmatique ou paradigmatique. En effet, on peut imaginer que CVC, par exemple, apparaissent régulièrement après deux ou trois syllabes d'un autre type ou qu'elle apparaisse *n* fois dans le vers mais toujours à la même place. Que l'on considère la disposition syntagmatique ou paradigmatique des syllabes, aucune régularité remarquable n'est détectable.

Si l'on ne perd pas de vue que le mètre réside dans le constat de régularités (compte et retour à intervalles réguliers d'une unité), on conclura des remarques (iii) et (iv) que le texte précédent ou n'a pas de métrique ou que nous nous sommes trompés d'analyse. Il vaut mieux retenir cette deuxième hypothèse parce que, pour les producteurs et les consommateurs de cette poésie, le texte que nous étudions est bel et bien un poème mesuré. Où réside alors l'erreur?
Gageons que la scansion syllabique au niveau du mot n'est pas opératoire. On sait d'ailleurs que la phrase, en langue, ne résulte pas d'une addition des mots la composant. Elle est le résultat d'un ensemble de relations syntaxiques entre ces mots. Mieux, tel ou tel type de phrase (phrase affirmative, négative, interrogative etc...) implique telle(s) relation(s) syntaxique(s) à l'exclusion de telle(s) autre(s). Dans une phrase affirmative en français, par exemple, la relation entre le verbe et le sujet est ordonnée « sujet + verbe » alors que, dans cette langue, un type d'interrogation ordonne cette même relation en « verbe + sujet ». On dira de même pour le vers: il ne résulte pas de la somme des mots qui le composent; il est fondé sur des relations entre les unités qui le composent. Ces unités sont, rappelons-le, non pas des mots mais un compte et des syllabes. S'il en est ainsi, la scansion syllabique doit tenir compte non du mot comme tel mais du fait qu'il participe d'un certain compte ; elle ne doit pas se faire au niveau du mot, qui n'est pas une unité métrique, mais au niveau du vers.
et le type de vers que nous affrontons repose sur les règles métriques fondamentales suivantes:
Principe de l'isométrie (même nombre de syllabes dans chacun des vers du poème).
– Il n'y a que trois types de syllabes: la syllabe légère (V ≅ CV ≅ CəC ≅ C1VC2C2 ≅ CəC2C2), (CVC ≅ C1VC2C2 ≅ C1əC2C2 ≅ C1əC2C3) et la syllabe surlourde (C1VC2C3).
La structure de ces syllabes a une caractéristique qui tranche avec celle des types syllabiques des linguistes. En effet, toutes ces syllabes ont une attaque identique, si l'on excepte V; cette attaque est toujours formée d'une seule consonne. Ceci est une contrainte métrique importante.
La place de chaque type de syllabe est réglée: (i) la surlourde ne peut être qu'en fin de vers quand elle apparaît et nulle part ailleurs, (ii) la lourde est interne et/ou en fin de vers et rarement en début de vers et (iii) la légère est partout ailleurs

mais V n'apparaît qu'en début de vers et nulle part ailleurs. On dira donc que la lourde et la surlourde sont les syllabes métriquement marquées et la légère métriquemenr non marquée. On y reviendra.

2. La syllabation au niveau du vers

On va syllabifier chaque vers de notre poème en nous conformant à quelques procédures qu'il faudrait justifier plus tard:
(i) Projeter les voyelles pleines sur une autre ligne que celle du vers:

V1 is a wa trit an ng uzzal i tduḥant
i a a i a u a i u a

V2 ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu ula wi n k
a i a i i i u u a i

V3 is a wa trit an nxlḍ illi nu ti n k
i a a i a i i u i

V4 walaynni ad ur tmddit uššn i ti nu
a a i a u i u i i u

V5 manuk za ra ig uzayar taṣṣurt
a u a a i u a a a u

V6 manuk za ra ikrhu yan wall(i) ira
a u a a i u a a i i a

(ii) Projeter la consonne adjacente à gauche de la voyelle à partir de la droite du vers:

V1	i	sa	wa	ri	ta	gu	za	li	ḥa		
V2	a	gi	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nu	u	la	wi	
V3	i	sa	wa	ri	ta	ḍi	li	nu	ti		
V4	wa	la	ni	a	du	tu	ni	ti	nu		
V5	ma	nu	za	ra	i	gu	za	ya	ta	ṣu	
V6	ma	nu	za	ra	i	hu	ya	wa	li	i	ra

(iii) Projeter la consonne adjacente à droite de la voyelle toujours en partant de la droite du vers :

V1	i	sa	wat	ri	tan	guz	za	lit	du	ḥan	
V2	a	gis	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nu	la	win		
V3	i	sa	wat	ri	tan	ḍil	li	nut	tin		
V4	wa	lay	ni	a	ur	di	tuš	ni	ti	nu	
V5	ma	nuk	za	ra	i	gu	yar	taṣ	ṣur		
V6	ma	nuk	za	ra	i	hu	yan	wal	li	i	ra

A ce stade, il faut considérer le nombre de segments non projetés:

– V1: n et t;
– V2: n, z et k
– V3: x, l et k;
– V4: n, t, m, d et s;
– V5: s et t;
– V6: k et r.

(iv) Projeter d'abord les consonnes restantes en fin de vers de telle manière qu'elles fassent partie de la coda de la syllabe finale parce qu'on ne peut les laisser ainsi et on n'a pas d'autre choix possible. Quatre sont dans ce cas: V1 (*ḥant*), V2 (*wink*), V3 (*tink*) et V5 (*surt*).
Ceci est d'ailleurs conforme à la règle de placement de la syllabe surlourde (C1VC2C3) qui est, avons-nous dit ci-dessus, toujours en fin de vers.
(v) Que faire des autres consonnes en suspend à l'intérieur des vers? En vertu de la règle de la surlourde, on ne peut les englober dans la coda des syllabes adjacentes de leur gauche.
Peut-on les conjoindre à l'attaque syllabique des syllabes adjacentes de leur droite? La réponse est négative en vertu de la règle de contrainte sur la structure syllabique selon laquelle l'attaque d'une syllabe métrique varie entre zéro et une consonne excepté si ce dernier cas est une géminée.
Si donc ces consonnes sont refusées par l'attaque et la coda de leurs voisines, il suffit de les projeter telles quelles. Elles sont notées entre parenthèses dans le tableau suivant :

V1	i	sa	wat	ri	tan	(n)	guz	za	lit	ḍu	ḥant		
V2	a	gis	(nẓ)	ẓa	ḍi	ẓi	ḍI	nu	u	la	wink		
V3	i	sa	wat	ri	tan	(nxl)	ḍil	li	nut	tink			
V4	wa	lay	(n)	ni	a	dur	(tmd)	di	tuš	(š)	ni	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ra	i	gu	za	yar	taṣ	ṣurt			
V6	ma	nuk	za	ra	i	(kr)	hu	yan	wal	li	i	ra	

On constate qu'elles sont de deux sortes: une seule consonne ou un ensemble de deux ou de trois consonnes.
Considérons d'abord les premières. Il y en a une au vers V1. On remarquera qu'elle est de même nature que la coda de la syllabe précédente avec laquelle elle formerait une géminée.
(vi) Règle des géminées: elles comptent pour une ou deux consonnes selon le cas ; elles ont donc un comportement ambivalent. On verra plus loin ce qui détermine cette ambivalence. Ainsi donc, la syllabe 5 de V1 deviendra *tann*. Ce qui contredit la règle de la coda des syllabes internes au vers qui ne tolère pas deux consonnes. Mais, comme c'est une géminée, on dira que *tann* est équivalent à *tan*. ou, en termes phonologiques, un phonème tendu.
Cette règle permet de résoudre d'autres cas de consonnes esseulées:

- V3: le n initial de S6 peut être rattaché à la coda de la syllabe précédente qui devient *tann*.
- Dans V4, deux cas se présentent: le plus simple est le š qu'il suffit de rattacher à la coda de la syllabe précédente qui devient *tušš*; l'autre est le *d* de *tmd*: on le rattache à l'attaque de la syllabe suivante qui devient *ddi*.

Toutes ces règles étant appliquées, la scansion du poème est la suivante:

V1	i	sa	wat	ri	tann	guz	za	lit	du	ḥant	
V2	a	gis	(nẓ)	ẓa	di	ẓi	ḍi	nu	u	la	wink
V3	i	sa	wat	ri	tan	(xl)	dil	li	nut	tin	

					n					k	
V4	wa	lay	ni	a	dur	(tn)	ddi	tuš˘ s	ni	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ra	i	gu	za	yar	ta	ṣṣu rt	
V6	ma	nuk	za	ra (i)	(kr)	hu	ya	wal	li	i	ra

On constate qu'il y a trois cas de « syllabes » sans voyelle dont les consonnes ne peuvent être rattachées à aucune autre syllabe en application des règles précédentes (i)-(vi).
En effet, si on rattache ẓ de V2S3 à V2S4 en vertu de la règle de l'ambivalence des géminées, il restera un n qu'on ne peut rattacher à S2 en vertu de la règle interdisant une coda de type C2C3 à l'intérieur du vers.
On peut en dire autant de V3S6, de V4S6. En revanche, on peut rattacher *k* de V6S6 à la coda de la précédente qui devient ik. Toutefois, le *r* restant ne peut être rattacher à aucune syllabe. Que faire?
(vii) Règle du schwa: après l'application des règles (i)-(vi), s'il reste des ensembles de consonnes non projetées, alors il faut les considérer comme des syllabes dont le noyau syllabique est un schwa qu'on peut ou non noter. Il suffit, ici, d'effacer les parenthèses et de considérer les ensembles V2S3, V3S6, V4S6 etV6S6 comme des syllabes.

V1	i	sa	xat	ri	tan n	guz	za	lit	ḍu	ḥan t		
V2	a	gis	nẓ	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nu	u	la	win k	
V3	i	sa	wat	ri	tan n	xl	ḍil	li	nut	tin k		
V4	wa	lay	ni	a	dur	tn	ddi	tŭs˘ s	ni	ti	nu	
V5	ma	nuk	za	ra	i	gu	za	yar	taṣ	ṣurt		
V6	ma	nuk	za	ra	i	kr	hu	yan	wal	li	i	ra

(viii) Nous savons, d'après les données de la linguistique berbère, que le chleuh ne tolère pas le hiatus. Or, trois cas se présentent dans le poème: V2S8-S9, V5S4-S5, V6S4-S5 et V6S10-S11.
Appliquons les règles de l'hiatus à ces ensembles:

- *nu u* devient *nw* et, par conséquent, S8 de V2 est une syllabe de type C1VC2.
- *ra i* devient *ray* et, par conséquent S4 devient C1VC2 dans V5 et V6.
- *li i* devient *liy* et, par conséquent, S10 de V6 devient C1VC2.

Soit donc la scansion suivante:

V1	i	sa	wat	ri	tann	guz	za	lit	ḍu	ḥant	
V2	a	gis	nẓ	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nuw	la	win k	
V3	i	sa	wat	ri	tann	xl	ḍil	li	nut	tink	
V4	wa	lay	nni	a	dur	tn	ddi	tušš	ni	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ray	gu	za	yar	taṣ	ṣurt		
V6	ma	nuk	za	ray	kr	hu	yan	wal	liy	ra	

Ceci étant, quelles sont les régularités que l'on peut observer?
(a) V1, V2, V3 et V6 ont le même nombre de syllabes soient 10 syllabes chacun mais V4 en a 11 et V5 en a 9. Il y a, par conséquent, un déficit ou un surplus mais toujours d'une syllabe. On va y revenir ci-dessous.
(b) En fin de vers, V1, V2, V3 et V5 ont une syllabe de type C1VC2C3 alors que V4 et V6 ont une syllabe de type CV. Ce dernier cas est une entorse à la règle qui veut que la fin de vers est toujours marquée par une syllabe marquée (CVC et ses équivalentes et C1VC2C3).
© On peut observer d'autres régularités syllabiques sur le plan syntagmatique et paradigmatique en considérant chaque position.
Reprenons.

3. *Règles de réajustement syllabique* (*RRS*)

Considérons le poème tel que nous l'avons laissé plus haut:

V1	i	sa	wat	ri	tann	guz	za	lit	ḍu	ḥant	
V2	a	gis	nẓ	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nuw	la	win k	
V3	i	sa	wat	ri	tann	xl	ḍil	li	nut	tink	
V4	wa	lay	nni	a	dur	tn	ddi	tušš	ni	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ray	gu	za	yar	taṣ	ṣurt		
V6	ma	nuk	za	ray	kr	hu	yan	wal	liy	ra	

Commençons par les problèmes les plus simples:
V1S6 est la seule, dans cette position, à être de type C1VC2 dans le contexte du poème alors que toutes les autres sont de type CV (on sait que C1eC2 est équivalente à CV). N'avons nous pas commis d'erreur ici? Non, mais on peut réajuster cette syllabe aux autres qui occupent la même position qu'elle dans les autres vers en lui appliquant la règle des géminées. Ainsi, faudrait-il rattacher ẓ à l'attaque de la syllabe suivante. Il en est de même de V3S9-S10. On aura alors S9 = *nu* et S10 = *ttink*. On fera de même pour V6S8-9 : *wal.liy* deviendront *wa.lliy*.
V6S9-S10 pose un autre problème: S9 est la seule dans sa position à être de type C1VC2 dans le contexte du poème. Or, on l'avait déjà transformée en vertu de la règle de l'hiatus. Toutefois, une autre règle de l'hiatus serait plus adéquate ici, celle qui consiste à supprimer une des deux voyelles identiques pour faire disparaître le hiatus: *liy* deviendrait alors *li*. Reprenons la scansion du poème après y avoir intégré ces transformations:

V1	i	sa	wat	ri	tann	gu	zza	lit	ḍu	ḥant	
V2	a	gis	nẓ	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nuw	ła	win k	
V3	i	sa	wat	ri	tann	xl	ḍi	lli	nu	ttin k	
V4	wa	lay	nni	a	dur	tm	ddi	tušš	ni	ti	nu
V5	ma	nuk	za	ray	gu	za	yar	ta	ṣṣur t		
V6	ma	nuk	za	ray	kr	hu	yan	wal	liy	ra	

Abordons maintenant un à un les problèmes les plus complexes:
– Le plus évident est V3S8. Dans le poème, seule cette syllabe dans la position qui est la sienne est de type CV alors que toutes les autres sont de type C1VC2. Il est donc probable que nous n'avons pas bien syllabifié ce vers à cette place.
En V2S8, nous avions intégré l'affixe possessif u en le transformant en w en vertu de la règle de l'hiatus. Allons plus loin et rappelons que cet affixe a une variante régionale qui est, justement, *w*. Si nous scandons selon cette variante, V3S9 deviendra *nw*, c'est-à-dire une syllabe avec schwa. Quel bénéfice en tirons-nous? Apparemment aucun sauf que la syllabe est devenue semblable à celles qui sont à la même

position. Proposons de rattacher n à la coda de S8 et, en vertu de la règle des géminées, rattachons un t de S10 à w en S9. Nous aurons ainsi tin *wt*, deux syllabes tout à fait métriques. Ainsi aurons-nous en position S8 une régularité syllabique de type C1VC2.
Profitons de cette occasion pour régler le cas de V4S11. Il s'agit du même pronom *u*. S10 deviendra *tinw* et, par conséquent, ce vers aura lui aussi 10 syllabes. De plus sa syllabe finale sera du même type que les finales des vers précédents. Deux régularités sont ainsi obtenues.
L'éditeur de ce texte nous apprend que les deux derniers vers constituent la réponse de l'interlocuteur aux interrogations du locuteur dans les quatre autres et, ajoute-t-il, il s'agit, en réalité, d'un dialogue, genre bien connu des joutes poétiques qu'on appelle en chleuh *anɛibar*.
Scindons donc le poème en deux et considérons S2 et S3 de la première partie. La régularité syllabique serait complète si S3 dans V2 et V4 était de type C1VC2. Ce choix est requis parce que V1 et V2, commençant de manière identique et sans qu'il y ait d'ambiguïté syllabique, montrent que c'est C1VC2 qui est requis en S3.[1] Or, ceci est possible pour V2 grâce à l'application des règles suivantes: (1) considérer CVC = C1eC2C3 et (2) rattacher la coda se S2 à l'attaque de S3. On obtient *snz* qui correspond à C1eC2C3.
En revanche, aucune règle ne permet de régler les problèmes posés par V4. Si on lui applique les règles proposées pour V2, S2 sera bien une syllabe légère mais S3 ne pourra jamais être une syllabe lourde. Il faut donc abandonner toute idée de règle de réajustement pour V4 et même pour V2.
Que constatons-nous? Deux régularités remarquables:
Les quatre premiers vers ont tous 10 syllabes et sont donc isométriques. On pourrait avancer l'idée d'une chleuh obéissant au principe de l'isométrie s'il n'y avait V5. On y reviendra. Posons, malgré ce contre-exemple, qu'elle l'est ne fusse qu'en vertu d'un argument statistique..
On constate une autre régularité: dans chaque position métrique S, il y a un type de syllabe et un seul. Ces types syllabiques sont de trois sortes: (a) les syllabes légères (V, CV, C1əC2, C1əC2C2), (b) les syllabes marquées (C1VC2, C1əC2C3, C1əC2C2) et © les syllabes surlourdes (C1VC2C3).
On dira alors que la métrique de ce poème est fondée sur un double parallélisme: (i) tous les vers d'un même poème ont le

même nombre de syllabes chacun et (ii) à la même place dans chaque vers, il ne peut y avoir que le même type de syllabe. Dans ce dernier cas, ou il y a un parallélisme absolu comme dans la réponse de l'interlocuteur (V5 et V6) ou un parallélisme absolu des vers pairs entre eux et des vers impairs entre eux..
Reprenons les deux derniers vers :

V5	ma	nuk	za	ray	gu	za	yar	ta	ṣṣurt	
V6	ma	nuk	za	ray	kr	hu	yan	wa	lliy	ra

Contrairement aux quatre premiers, ils n'ont pas le même nombre de syllabes (9 contre 10) alors qu'ils ont des régularités remarquables quant aux parallélisme des types syllabiques excepté la fin du vers. Examinons ce dernier point en regardant de près les syllabes des deux vers.
V5S9 est une surlourde qu'on peut scinder en deux syllabes conformément aux premières règles de la scansion. On obtient alors ceci : *ṣurt = ṣu + rt*. S'il en est ainsi, V5 récupère une syllabe de plus et il a 10 syllabes comme V6. Ainsi rétablit-on le principe de l'isométrie.
En est-il de même du parallélisme des types syllabiques ? Il n'en est rien. En effet, S9 de V6 est une lourde alors que la nouvelle S9 de V5 est une légère.. On voit que lorsque on privilégie le parallélisme des types syllabiques, l'isométrie est battue en brèche; en revanche si on privilégie l'isométrie le parallélisme des types syllabiques perd son caractère absolu. S'impose alors une conclusion : ou la métrique chleuh est constituée par les deux parallélismes ou par un seul à l'exclusion de l'autre. On laissera la réponse à ce problème pour plus tard et maintenons la thèse du double parallélisme.
Concluons, pour l'instant, que l'analyse du poème chleuh a montré que sa métrique a deux composantes : (i) une composante numérique qui consiste à ce que tous les vers aient le même nombre de syllabes. On l'appellera , selon la terminologie métrique générale, l'isométrie; (ii) une composante rythmique qui consiste à disposer paradigmatiquement le même type syllabique dans la même place. On verra, plus loin, que cette disposition obéit à une règle de distribution, dans le vers, des types syllabiques.

LES REGLES METRIQUES COMPLEXES OU RMC

Dans ce qui précède, on a mis au point les règles métriques élémentaires (RME) qui sont fondamentalement des règles de syllabation métrique des vers (RMS) car elles portent que sur la manière de syllabifier selon le principe du compte qui est, ici, l'isométrie. La syllabe est donc une unité élémentaire interne au vers. Toutefois, il est permis de se poser la question suivante: n'y aurait-il pas une unité supérieure à la syllabe tout en étant inférieure au vers qui, lui, est unité interne au poème?

1. *Le pied*

Reprenons le poème ci-dessus dans sa scansion finale précédente:

V1	i	sa	wat	ri	tann	gu	zza	lit	du	ḥant
V2	a	gis	nẓ	ẓa	ḍi	ẓi	ḍi	nuw	la	win k
V3	i	sa	wat	ri	tann	xl	ḍi	lli	nu	ttin k
V4	wa	lay	nni	a	dur	tm	ddi	tušš	ni	tnw i
V5	ma	nuk	za	ray	gu	za	yar	ta	ṣṣur t	
V6	ma	nuk	za	ray	kr	hu	yan	wal	liy	ra

On a distingué deux types syllabiques métriques (désormais TSM), les TMS non marqués réalisées V (début de vers uniquement) et C1V et C1eC2(C2) (à l'intérieur du vers uniquement), les TMS marqués réalisées C1VC2-C1əC2C2-C1əC2C3 (à l'intérieur et à la fin du vers) et C1VC2C3 (en fin de vers uniquement).
Si l'on note les non marqués par un U et les marqués par un X, on obtiendra la transcription abstraite suivante:

V1 U UX U X U UX UX
V2 U XU U U U UX UX
V3 U UX U X U UX UX
V4 U XU U X U UX UX

V5 UX UX U UX UX
V6 UX UX U UX UXU

Trois formules métriques sont à l'œuvre dans ce court poème :

> UUX UX UUX UX pour V1 et V3 ;
> UX UUX UUX UX pour V2 et V4 ;
> UX UX UUX UX(U) pou V5 et V6.

Toutefois, on remarquera que, quelle que soit la formule, il y a une distribution entre les syllabes non marquées, d'une part, et les syllabes marquées, d'autre part. Cette distribution peut être appréhendée en tenant compte des faits suivants:
La syllabe surlourde étant toujours en fin de vers, on dira alors que cette place est fortement marquée. En d'autres termes, elle indique une frontière métrique forte, la fin du vers. Elle constitue, donc, la frontière de l'unité supérieure V (vers) dans un poème
La syllabe marquée à l'intérieur du vers a une distribution dont les deux traits essentiels sont les suivants: elle n'est jamais en début de vers et elle répugne à être suivie par une syllabe qui lui soit identique. Comme elle peut être en fin de vers et, par conséquent, substitut de la surlourde, marque d'une frontière, on peut en déduire que la syllabe marquée interne fonctionne comme marquage de frontière métrique moins forte que celle de la fin du vers.
S'il en est ainsi, on notera les trois formules ci-dessus comme suit:

> (a) UUX / UX / UUX / UX #
> UX / UUX / UUX / UX #
> UX / UX / UUX / UX #

Le signe (/) indique une frontière interne au vers marquée par une syllabe marquée et le signe (#) indique la frontière forte de fin de vers.
Ceci étant, on en déduira les propositions suivantes:
On appellera « pied » une suite de syllabes bornées par une syllabe marquée. Ou comme une suite de syllabes entre deux frontières. Ces frontières sont de trois types: (1) *x /, /x / et /x #. La première frontière borne toujours un pied en début de vers, la seconde est interne au vers et la dernière en fin de vers. On ajoutera que le premier et le dernier sont uniques dans un vers alors que le second y est multiple et varie entre

1x (exemple des quatre premiers vers de notre poème) et nx (soient 2x dans les deux derniers vers). Quoiqu'il en soit, la syllabe marquée a pour fonction de signaler une frontière métrique.
On a écrit précédemment que les vers 1-4 et 6 sont des 10-syllabe et 5 un 9-syllabe. On ajoutera que tous les vers de ce poème ont le même nombre (4) de pieds chacun; ce qui constitue un autre parallélisme.
On précisera qu'il y a deux types de pieds dans ce poème : le pied binaire et le pied ternaire. On notera un nouveau parallélisme : chaque vers a deux pieds binaire et deux pieds ternaires dans les quatre premiers. Ce qui les distingue de V5 et V6 qui n'ont qu'un pieds ternaire. On voit là un autre argument qui montre qu'il s'agit bien d'un autre rythme.
La distribution syntagmatique des types de pied n'est pas identique dans les vers. C'est une conséquence du principe du parallélisme syllabique : (i) dans V1 et V2, le ternaire et le binaire alternent, (ii) dans V2 et V4, les deux pieds ternaires sont encadrés par les deux binaires et (iii) dans V5-V6, le seul pied ternaire est entre le second et le dernier pied binaire.
La première notation, celle de l'isométrie, sera dénommée mesure syllabique (MS) et la seconde mesure métrique (MM) proprement dite. L'unité de la MS est la syllabe et celle de la MM, le pied.

2. *Types de mètres*

Considérons le distique suivant:

> Lmut man asmḍl s tt-ittawi yan
> Sawl-d y lwajab nttan nnan-as

Après l'application des règles de syllabation métrique et des règles de réajustement métrique, sa scansion est la suivante:

l	mut	ma	na	sm	ḍls	tti	tta	wi	yan
sa	wld	yl	wa	ja	bnt	ta	nn	na	nas

On notera que ce distique a dix syllabes par vers; c'est donc un 10-syllabes comme le précédent.
L'application des règles de construction des pieds donne le résultat suivant:

UX / UUUX / UUUX #

On dira, donc, que la MM identifie le mètre de ce poème comme étant un 2-4-4-syllabes.
La comparaison avec la formule des vers du poème analysé plus haut montre que ces deux poèmes n'ont pas la même MM même si leur MS est identique (10-syllabes). Que peut-on en déduire? Deux conclusions s'imposent:
L'autonomie de deux processus l'un par rapport à l'autre: l'isométrie ou MS et la distribution des pieds ou MM. En d'autres termes, deux ou plusieurs poèmes de MS identique n'ont pas nécessairement une MM, elle aussi, identique.
C'est donc la MM qui donne son identité métrique au poème. C'est pourquoi il est plus précis de dénommer le poème par son isométrie et son mètre par sa mesure métrique précise. On dira que le distique précédent est un poème de 10-syllabes et un mètre de 2-4-4-syllabes. Cette écriture montre et le nombre de syllabes (principe d'isométrie ou MS) et le mètre proprement dit (nombre et structure des pieds ou MM).
On en conclura que toute MS pourra donner lieu à de multiples combinaisons de MM qui sont, en réalité, très limitées d'autant plus que le répertoire recueilli privilégie des MS de 8, 9, 10, 11, 12 et 13 syllabes. Les MM du 12-syllabe, le plus fréquent, sont les suivantes: (1) Le 3-4-5-syllabes, (2) le 3-2-2-5-syllabes, (3) le 6-2-2-2-syllabes et le 3-3-4-2-syllabes.
Vérifions cela en considérant les deux distiques suivants:

(a) Ma f a ttẓitm a ṭṭlba iriγ a kkň-faṣlγ
Kullu tgam ṭṭlba mšarakat lxir

(b) B lḥaqq wa lillahi iṣḥa wawal-nnun
Rbbi fk-i ṣṣbr iggutn mklli takkat

La mesure métrique obtenue après l'application des règles de syllabation et les règles de réajustement syllabique est la suivante:

(a) ma.fatt.ẓi.ma.ṭṭl.bay.ri.γa.kkň.fa.ṣlγ
ku.llut.ga.mṭ.ṭl.bam.ša.ra.ka.tl.xir

(b) bl.ḥaqq.wa.li.lla.hiṣ.ḥa.wa.wa.ln.nun
rb.bif.ki.ṣṣb.ri.ggut.nm.kl.li.ta.kkat

On notera qu'il s'agit de 11-syllabes dont les MM sont respectivement:

UX / UUUX / UUUUX #
UX / UUUX / UUUUX #

Ces deux distiques tirés de poèmes différents ont des MS et des MM identiques; ils ont donc un mètre identique qui est le 2-4-5-syllabes.
Il y a donc bien une unité supérieure à la syllabe, le pied. Cette unité, ensemble de n syllabes, est complexe. Toutefois, il semblerait qu'une troisième unité existe, la strophe. On y reviendra dans le chapitre 7 après avoir vérifier la métrique des autres traditions berbères.

CHAPITRE 6

LE MODELE METRIQUE CHLEUH ET LA METRIQUE DU KABYLE, DU RIFAIN ET DU TAMAZIGHT

Le but de ce chapitre n'est pas de transférer la métrique de la poésie chleuh à celle des autres dialectes berbères choisis ici. Il est de partir des études métriques existantes pour le kabyle en vue de les confronter à la précédente afin de repérer les convergences et les divergences. On analysera, ensuite, les autres dialectes pour lesquels ces études sont ou inexistantes ou embryonnaires

LA POESIE KABYLE

1. *Parcours de la littérature*

Il ne s'agit pas de faire, ici, le tour de l'ensemble des études sur la métrique de la poésie kabyle mais de reprendre les plus significatives, celle de A. Basset et celle de M. Mammeri.

La métrique kabyle d'A. Basset[1]

Dans une courte note, A. Basset passe en revue les différentes métriques proposées pour le berbère et opte pour celle que Stumme avait proposée pour le chleuh. Dans un article posthume, il confirme cette orientation et l'applique à la poésie kabyle. Toutefois, il annonce prudemment qu'on ne peut être assuré, pour les dialectes berbères, de l'existence d'un modèle métrique ni unique ni diversifié. On résumera cette analyse tout en se souvenant qu'il s'agit, chez A. Basset, d'une exploration beaucoup plus que d'une étude aboutie.
A. Basset analyse huit strophes kabyles qu'il fait précéder d'un principe général selon lequel: « Une métrique est toujours fonction du type grammatical d'une langue ». En d'autres termes, le primat de la langue sur la métrique détermine les unités linguistiques de la métrique. Une langue

---

[1] « Sur la métrique berbère », *Etudes et Documents Berbères* 2, 1987, p. 83-90.
« Remarques sur la métrique berbère dans quelques vers kabyles », *EDB*, 5, 1989, p. 5-21

qui n'a pas un accent intensif ne peut prétendre à une métrique accentuelle par exemple.
L'auteur propose un poème kabyle de six vers dont il décrit la rime, la scansion syllabique et les accents. Il fera de même pour sept autres poèmes.
La rime. Distinguons deux types de poèmes; deux neuvains dont la formule rimique est identique (aab aab aab) et six sizains dont chacun a une formule propre: ababab (poème 4), abcbcb (poème 1), abcbab (poèmes 2 et 7), aabaab (poème 3) et abcbdb (poème 5).
Le décompte syllabique. La remarque générale qui se dégage de la scansion syllabique des huit poèmes est l'absence de toute régularité dans le nombre de syllabes dans les vers d'un même poème. En effet, on note un différentiel qui va de 1 à 4: Le poème n° 2 a un différentiel de 1 (vers à 6 et à 7 syllabes), les poèmes n° 4, 5 et 7 ont en un de 2 (vers de 6 et 8 syllabes) alors que le différentiel est, pour les poèmes n°1 et n° 8, de 3 (vers de 6/5 syllabes et de 9/8 syllabes) et de 4 pour les poèmes n°3 et n° 6 (vers de 4 et 8 syllabes). De cette irrégularité du nombre, A. Basset tire la conclusion que le décompte syllabique ne peut servir de base à une métrique de la poésie kabyle.
L'accent d'intensité. On notera, ici, que l'auteur décèle une régularité remarquable: tous ces poèmes ont trois accents pour chacun de leurs vers. Ils ont donc le même mètre. Toutefois, certaines difficultés sont signalées: (i) il est difficile, parfois, de trouver trois accents (le vers 2 de P3 et de P6, par exemple, n'en ont que 2), (ii) l'accent d'intensité tombe, parfois, sur des syllabes qui n'appartiennent pas à des mots pleins et, donc, accentuables ou sur des syllabes à voyelle ultra-brève et, par conséquent, non accentuable et, enfin, (iii) la fin du vers qui doit porter l'accent ne l'est pas non plus dans certains cas. Malgré ces entorses à la régularité accentuelle, A. Basset semble opter pour une métrique accentuelle comme et confirme ainsi son appui à l'analyse de Stumme, formulée pour le chleuh. Le nombre d'accent dans le vers différentie les deux corpus des deux auteurs.

La métrique kabyle de Mammeri[2]

Dans cette étude Mammeri affirme que la métrique kabyle se fonde sur trois éléments de base: la syllabe, son décompte et la rime ou l'assonance.
Le décompte syllabique est régulier et aboutit à une typologie des mètres. Il y en a quatre: l'heptasyllabe (« vers d'or ») suivi du pentasyllabe, du tétrasyllabe et du trisyllabe. Les deux derniers sont très rares et sont, avec le pentasyllabe, seconds par rapport au seul vrai mètre, l'heptasyllabe.
Cette typologie implique deux manières de combiner des vers et, par conséquent, deux types de poèmes « monostrophiques à forme fixe »: le sizain ou combinaison de trois distiques (*izli*) et le neuvain ou combinaison de trois tercets (*asefru*). C'est là qu'on retrouve les deux types de strophe de A. Basset.
La rime sera modulée selon les types de poème. Le neuvain aura pour rime canonique aab aab aab et combinera l'heptasyllabe avec le pentasyllabe (757 757 757). Toutefois, Mammeri fait remarquer qu'il y a des « formes mixtes ou rares [qui] ne changent rien au schéma fondamental. »
Le sizain peut réaliser les formules suivantes: (i) ab cb db (757575) et (ii) ab ab ab (57 57 57, 74 74 74, 47 47 47).
Les formes mixtes sont de deux sortes: (i) aab ab ab (757 77 77) et (ii) ab ab aab (77 77 757). L'auteur signale une forme archaïque (ab cb de mètre 44 44) et une forme unique (abc abc abc de mètre 773 773 773 ou ab ab ab de mètre 74 74 74).
Mammeri termine ces considérations sur la rime par ceci:

> « Formellement, ce qui soude les trois éléments du sizain ou du neuvain, c'est la rime finale de chaque élément, toujours identique »

Mammeri fonde la métrique kabyle sur le décompte syllabique et fait de la rime un marquage essentiel de la fin de vers et un principe de cohérence et d'unité pour le poème.

[2] « Problèmes de prosodie berbère », *Actes du deuxième congrès international d'études des cultures de la Méditerranée occidentale*, Alger, 1978, XXVII, p.

Discussion et hypothèses

Résumons: (i) Basset affirme que l'accent est le fondement de la métrique alors que Mammeri ignore ce trait, (ii) Basset récuse le décompte syllabique en raison de sa fluctuation alors que Mammeri affirme la régularité du décompte, (iii) Basset récuse la rime en raison de son flottement alors que Mammeri n'a aucun doute sur son existence et sa régularité. En d'autres termes, la métrique kabyle de Basset est fondamentalement accentuelle et celle de Mammeri exclusivement syllabo-rimique. Laquelle choisir? Sur quelle base choisir?
Reprenons la métrique accentuelle de Basset et examinons les règles d'accent qu'elle met en œuvre: (i) l'accent, affirme-t-il, a pour domaine le mot « principal » ou « plein », (ii) toutefois, « un enclitique [peut] accidentellement pour des raisons de métrique recevoir un accent ou qu'un mot puisse dans les mêmes conditions porter deux accents ».
En d'autres termes (i) n'est applicable que si le mètre en a besoin sinon on peut accentuer tout mot plein ou non. Cela signifie qu'il ne s'agit pas d'un accent linguistique mais d'un marquage déterminé par le mètre. Pour assigner cet accent, il faudrait d'abord connaître le mètre. Or, justement c'est cela qu'on tente de dégager. L'accent de mot est utile comme indice3. D'ailleurs, toutes les exceptions au mètre tri-accentuel notées par A. Basset tendent vers une même direction: l'existence de syllabes marquées. En quoi consiste ce marquage? Là est la question.
Revenons maintenant à Mammeri et comparons sa typologie des rimes avec celle dégagée des poèmes de A. Basset: (i) les deux auteurs sont d'accord sur la formule du neuvain (aab aab aab) mais Mammeri ne retient que deux formules rimiques pour le sizain (ab ab ab et ab cb db) alors que le corpus de Basset en propose cinq. Cette simplification est étonnante chez Mammeri car, en feuilletant son Cheikh Mohand a dit, on trouve deux sizains dont les formules rimiques (abcbdb et abcbcb) ne sont pas citées dans sa typologie. On reviendra sur ce point. Ce qui doit retenir notre attention est l'affirmation

3 Sur cet aspect circulaire et sa solution, voir A. Bounfour, *Linguistique et littérature: étude sur la littérature marocaine*, Thèse d'Etat, Vol. 2,, Paris III, p. 99-125.

Avant de répondre, assurons-nous des règles de la syllabation poétique en kabyle. Nous postulons qu'elle sont identiques à celles de la poésie chleuh moyennant quelques aménagement qui seront signalés.

2. *Règles de syllabation métrique*

Règles métriques élémentaires

Voici un neuvain:

a telj ikkaten s ssemṭa
ag°ris iɣeṭṭa
lɣim iqṭeɛ

adrar yerra-t luṭa
isɣers taseṭṭa
letmaṛ-is akk°it lman

issaweṭ-it armi d Malṭa
yexdim ssixṭa
teṭra lwerda g Ṭṭelyan

La neige tombe glaciale
Et, de gelée épaisse, recouvre
Les routes embrumées

De la montagne, elle a fait une plaine
Les branches d'arbres brisées
Et les fruits tous pourris

Elle est parvenue jusqu'à Malte où
Elle causa d'énormes pertes
Et sema le désastre en Italie[4]

Appliquons les règles métriques en suivant l'ordre proposé dans le chapitre précédent pour le chleuh. On ne tiendra compte que des voyelles pleines puisque, comme pour le chleuh, le schwa reste un pur lubrifiant phonétique en kabyle:

[4] K. Bouamara, *Op. cit.*, p. 39

compte que des voyelles pleines puisque, comme pour le chleuh, le schwa reste un pur lubrifiant phonétique en kabyle:
(i) Projection des voyelles pleines :

V1 a telj ikkaten s ssemṭa
a i a a

V2 ag°ris iyeṭṭa
a i i a

V3 lyim iqteε
i i

V4 adrar yerra-t luṭa
a a a u a

V5 isyers taseṭṭa
i a a

V6 letmaṛ-is akk°it lman
a i a i a

V7 issaweṭ-it armi d Malṭa
i a i a i a a

V8 yexdim ssixṭa
i i a

V9 tetra lwerda g Ṭṭelyan
a a a

(ii) Rattacher la consonne de droite comme attaque de la syllabe dont ces voyelles sont les noyaux :

a	ji	ka				ṭa
a	ri	si	ṭa			
	yi	mi		εi		da
a	ra		ra		lu	ṭa
i		ta		ṭa		
	ma	ri	sa	k°i		ma
i	sa	ṭi	ta	mi	ma	ṭa

(iii) Rattacher la consonne de gauche comme coda de la syllabe en tenant compte de la place du shwa par économie du temps d'autant plus que nous nous sommes expliqués sur ce point dans le chapitre précédent:

a	jik	ka				ṭa
ag°	ri	si		ṭa		
	yi	miq		εi		dan
ad	rar		rat		lu	ṭa
is		ta		ṭa		
	ma	ri	sak	k°it		man
is	sa	ṭi	ta	mid	ma	ṭa
		six	ṭa			
	ral		dag		yan	

(iv) Règle des géminées : pas de géminées.

(v) Projeter toutes les consonnes restantes :

a	tel	jik	ka	tens	ssem	ṭa
ag°	ri	si	yeṭ	ṭa		
l	yi	miq	te	εi	ber	dan
ad	rar	yer	rat	d	lu	ṭa
is	yers	ta	seṭ	ṭa		
let	ma	ṛi	sak	k°it	l	man
is	saw	ṭi	taṛ	mid	mal	ṭa
yex	dem	six	ṭa			
teṭ	ral	wex	dag	ṭṭel	yan	

(vi) Règles de réajustement :

– Les plus évidentes sont les consonnes seules en position syllabique : S1 de V3, S5 de V4 et S6 de V6.
Sans discuter outre mesure sur le degré de sonorité évoqué en phonologie pour faire d'une consonne un noyau syllabique, on dira que S1 de V3 comprend une liquide /l/ qui pourra être précédée d'un shwa et, par conséquent sera une syllabe conforme du point de vue du syllabisme et du point de vue du placement métrique en ce début du vers.
Les deux autres auront un traitement identique car ils présentent la même structure : /d/ et /l/ ne peuvent être

Les deux autres auront un traitement identique car ils présentent la même structure : /d/ et /l/ ne peuvent être rattachés à aucune des syllabes adjacentes en vertu des contraintes sur la coda au milieu du vers et sur l'attaque de manière absolue. Il suffit alors de lui adjoindre la consonne de la coda de la syllabe de gauche qui est, dans les deux cas, un /t/.

Il y a un dernier cas à résoudre, S4 de V3. En effet, ce type de syllabe ne fait partie des types syllabiques ni en langue ni en poésie. Il y a donc une erreur de scansion qui sera corrigée comme suit : on effacera le shwa et on adjoindra la coda de S3 à la consonne /ṭ/

a	tel	jik	ka	tens	'ssem	ṭa
agʷ	ri	si	yeṭ	ṭa		
l	yi	mi	qṭ	εi	ber	dan
ad	rar	yer	ra	td	lu	ṭa
is	yers	ta	seṭ	ṭa		
let	ma	ṛi	sak	kʷi	tl	man
is	saw	ṭi	tar	mid	mal	ṭa
yex	dem	six	ta			
teṭ	ral	wex	dag	ṭṭel	yan	

Quels résultats peut-on noter à ce stade de l'analyse ?

– Au plan isométrique, chaque strophe comporte trois vers. La première a 7 syllabes en V1, 5 en V2 et 7 en V3 ; la seconde a 7 syllabes en V1, 5 en V2 et 7 en V3 ; la troisième a 7 syllabes en V1, 4 en V2 et 6 en V3.

S'il n'y a pas d'isométrie parfaite entre tous les vers comme dans le poème chleuh, on pressent un autre type d'isométrie. En effet, on sent que les premiers et les derniers vers de chaque strophe comportent tous 7 syllabes sauf le dernier vers de la troisième strophe. On sent aussi que les seconds vers de chaque strophe est composé de 5 syllabes sauf le second vers de la dernière strophe. Dira-t-on avec Basset que le nombre de syllabes est fluctuant ou n'a-t-on pas affaire ici à des erreurs de scansion que nos règles n'avaient pas prévues.

Qu'en est-il du second et du troisième vers de la troisième strophe ? Le plus simple à résoudre est le dernier vers. En effet, on peut créer une syllabe en conjoignant la coda de S5 (/g/) à une partie de la tendue qui est en attaque de S6. On

En revanche aucune solution ne peut être apportée au vers 8. Doit-on en conclure que le syllabisme est inopérant pour autant: Rien n'est moins sûr. Il suffit d'analyser un corpus conséquent comme on vient de le faire pour comprendre que le nombre de syllabes est constitutif de la métrique de la poésie kabyle. Toutefois, cette métrique ne semble pas superposable à la métrique chleuh.

En effet, l'isométrie de ce poème est donc la suivante :les vers impairs sont isométriques entre eux et ont 7 syllabes chacun; les vers pairs sont isométriques entre eux et ont 5 syllabes chacun. Cette disposition du nombre de syllabes est absente de la poésie chleuh connue à ce jour.

– Qu'en est-il maintenant au plan du parallélisme syllabique ? Les seules régularités observables, toutes en fin de vers, sont les suivantes : (i) les vers 1, 2, 4, 5, 7 et 8 se terminent par une syllabe de type CV toujours la même (ṭa), (ii) les vers 3, 6 et 9 se terminent par une syllabe de type CVC dont le noyau et la coda sont identiques (an). Ceci mérite deux commentaires. Le premier consiste à interpréter l'identité respectives de ces deux types de fin de vers comme une présence de la rime et on rejoindra ainsi tous les analystes de la poésie kabyle mais rien, pour le moment, ne dit que cette rime est fondamentale dans cette métrique; le second est de noter que la syllabe de la fin de chaque strophe est une syllabe marquée au sens que ce mot a dans la poésie chleuh.

On terminera, enfin, par une remarque méthodologique : les règles utilisées pour dégager la métrique chleuh semblent ne pas être des règles ad hoc puisqu'elles sont capables d'expliciter les règles d'une autre tradition berbère. Ce qui n'est pas un résultat négligeable.

3. *Conclusion* : (a) *les règles métrique élémentaires (RME)*

L'analyse du poème kabyle a montré que sa métrique fondamentale à deux régularités : (i) l'isométrie y est présente mais différente du chleuh : le nombre de syllabes ne se répète pas dans tous les vers d'un poème, les vers pairs ont un nombre de syllabes identique et les vers impairs ont un autre nombre de syllabes identique mais différent de celui du précédent ; (ii) le parallélisme syllabique n'est pas aussi évident qu'en poésie chleuh, mais on constate la présence de la rime qui est systématique alors qu'elle est épisodique dans le

évident qu'en poésie chleuh, mais on constate la présence de la rime qui est systématique alors qu'elle est épisodique dans le poème chleuh. Voici comment se présente la rime kabyle : les vers 1, 2, 4, 5, 7 et 8 riment entre eux et les vers 3, 6 et 9 riment entre eux différemment des autres. On peut schématiser cette distribution de la rime comme suit : aab/aab/aab. On rappellera que b est une syllabe marquée en fin de strophe. Nous reviendrons plus loin sur l'interprétation de ce phénomène.

(b) *Test kabyle pour la mesure métrique (MM)*

Reprenons le poème précédent dans sa forme scandée:

a	tel	jik	ka	tens	ssem	ṭa
agʷ	ri	si	yeṭ	ṭa		
l	yi	mi	qṭ	ɛi	ber	dan
ad	rar	yer	ra	td	lu	ṭa
is	yers	ta	seṭ	ṭa		
let	ma	ri	sak	kʷi	tl	man
is	saw	ṭi	tar	mid	mal	ṭa
yex	dem	six	ṭa			
teṭ	ral	wex	da	gṭ	ṭl	yan

Appliquons les règles de la mesure métrique:

V1→ UUX / UX / UU #
V2→ X / UUUU #
V3→ UUUUUUX #

V4→ X / X / UUUUU #
V5→ X / X / UUU #
V6→ UUUX / UUX #

V7→ X / X / UX / X / X / U #
V8→ UUX / U #
V9→ UX / UUUUX #

Nous avons déjà noté que le principe du parallélisme syllabique n'est pas respecté. Toutefois, on pouvait espérer qu'il le soit dans les vers isométriques entre eux. Or, il n'en est rien. Le poème kabyle confirme que le parallélisme syllabique est indépendant de l'isométrie. On notera aussi une

V1→ 3-2-2-syllabes
V3→ 7- syllabes
V4→ 1-1-5-syllabes
V6→ 4-3-syllabes
V7→ 1-1-2-1-1-1-syllabes
V9→ 2-5-syllabes

Non seulement, il n'y a pas de régularité, mais il y a des règles du chleuh qui sont enfreintes: (i) pas de syllabe lourde en début de vers; or, il y en a en V4 et en V7; (ii) pas de syllabes lourdes adjacentes; or, il on a en V4 et en V7.
Que conclure de cette comparaison? On est tenté de dire que la poésie kabyle se contente du principe d'isométrie mixte (ici un 7-syllabes avec un 5-syllabes). En d'autres termes, la métrique kabyle ne connaîtrait qu'une unité métrique inférieure au vers, la syllabe, et ignorerait le pied comme mesure intermédiaire telle qu'on la trouve en chleuh.
Avant de faire nôtre cette conclusion, vérifions-la sur un autre corpus. Soit le poème suivant[5]:

Lḥara nnig umalu
I tt yezdyen d afalku

Išṭṭiḍn-is dirqaqen
Mi iɛeddu yešɛel igirru

Taqʷbaylit telha (a) m ṭṭremḍan
A mmi-s n eljid wer kennu

La cour bien exposée,
Celui qui y habite, c'est un faucon.
Ses habits sont fins
Quand il passe, il allume sa cigarette
La dignité est une belle vertu
Enfant de noble lignée, ne te soumets pas!

[5] S. Chaker, « Structures formelles de la poésie kabyle », dans *Littérature orale. Actes de la table ronde de juin 1979*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1982, p. 42-43.

Enfant de noble lignée, ne te soumets pas!

Voici le résultat de l'application des règles de mesure syllabique:

l	ḥa	ra	nni	gu	ma	lu
i	tti	zed	γen	da	fal	ku
i	šṭ	ṭid	nis	dir	qa	qn
mi	γε	dda	γšε	li	gir	ru
taq	bay	li	ttl	ham	ṛṛem	ḍan
a	mmis	nl	jid	wer	kẹn	nu

On notera les remarques suivantes: (i) l'isométrie de ce poème rappelle celle de la poésie chleuh; le mètre n'est pas mixte comme dans le poème kabyle précédent et on pourra dire qu'il s'agit d'un 7-syllabes, (ii) l'application de la mesure métrique du chleuh est inutile car on peut faire les mêmes remarques que précédemment (présence de syllabe lourde en début de vers, de lourdes adjacentes à l'intérieur du vers) et aucune régularité des pieds n'est observable.
On s'oriente assurément vers une métrique plus simple que la poésie chleuh. Ce sera notre conclusion si l'on observe les mêmes phénomènes dans ce que l'on considère la poésie kabyle dite ancienne.
Soit le poème suivant[6]:

Ṣṣlat γef-k a sid rrjal
Ur nesεi lmital
S lεad n ddheb ifessin

S lεad n llif akw d ddal
Ddkir d wuzzal
S lεadad n tmeγrusin

D ṭṭelba ijewwden lersal
Ifehmen akʷ timsal
S lεad n Lbeqra d Yasin

[6] M. Mammeri, *Cheikh Mohand a dit*, Publications du CERAM, Paris, 1989, p. 189

ṣṣ	lat	γef	ka	si	drr	jal
ur	nes	εil	mi	tal		
sl	εa	nd	deh	bi	fes	sin
sl	εad	nl	li	fakʷ	dd	dal
dd	ki	rd	wu	zzal		
sl	εa	dad	nt	meγ	ru	sin
dṭ	ṭel	bay	jeww	den	ler	sal
if	hm	nakʷ	tim	sal		
sl	εad	nl	beq	rad	ya	sin

On retrouve, ici, l'isométrie mixte du poème de la Petite Kabylie: les vers impairs de chaque strophe sont des 7-syllabes et les vers pairs des 5-syllabes.
Regardons de près, maintenant, les résultats de la mesure métrique:

UX / UUUUX#
X / UX / UX #
UUUUUUX #

UX / UUX / UX#
UUUUX #
UUX / UUUX #

UUX / UUUX #
UX / X / X / X #
UX / UUX / UX #

On retrouve donc les mêmes problèmes relevés précédemment même si, ici, ils sont moins pléthoriques. En effet, on observe même des parallélismes parfaits: entre V4 et V9 (2-3-2-syllabes), puis entre V5 et V6 (3-4-syllabes).
Ces faits peuvent recevoir deux interprétations diamétralement opposées: ou il s'agit d'une poésie qui a perdu peu à peu ses MM ou elle est en train de les construire. En d'autres termes, la mesure métrique est ou ancienne ou récente et, par conséquent, la poésie kabyle l'a peu à peu perdue ou elle est en train de l'acquérir. L'hypothèse la plus probable est la première pour la simple raison que la jeune poésie kabyle ignore totalement la mesure métrique si l'on évalue son importance par rapport à ce qu'elle est chez Si

évalue son importance par rapport à ce qu'elle est chez Si Mohand. D'ailleurs, on constate la même tendance chez les poètes chleuhs d'aujourd'hui.
Toutefois, on notera que la fin des vers, chez Si Mohand, est toujours une lourde comme en chleuh alors que le poème rapporté par S. Chaker a des fins de vers en syllabe légère. Avant d'en tirer une quelconque généralisation, il serait intéressant d'interroger la tradition rifaine.

LA POESIE RIFAINE

On reprendra, ici, des poèmes recueillis au début du siècle[7] et des poèmes contemporains8.

1. *La poésie du début du siècle*

Commençons par un distique en respectant la transcription d'époque[9]:

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes

O jeune fille charmante! Je prends à charge ses péchés,
Comme la chamelle enlève sur son dos les bagages de samaîtresse. (Renésio :1982/p. 201)

Appliquons une à une nos règles de mesure métrique:
– Règle de projection des voyelles pleines:

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
a a a i o ii u

Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes
a i i i a

– Règle de raccrochage de l'attaque consonantique:

[7] A. Renisio, *Etude sur les dialectes berbères des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr. Grammaire, textes et lexique*, Editions Ernest Leroux, Paris, 1930.
8 *Išḳāliyāt wa tajalliyâr thaqfiya fi al-Rîf*, Maṭâbic Impérial, Salé, 1994
[9] A. Renisio, *Op. cit.*, p. 201

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
a ta ba ti so ni si nu

Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes
a ti si hi la

– Règle de raccrochage de la coda:

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
a tar ba ti ṣob ni siɣ nub

Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes
am ti sit ḥil lal

– Règle de projection des segments restants:

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
a tar ba ti ṣob ḥ ni siɣ dd nub nns

Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes
am n ti sit lɣmt r ḥil l lal nns

– Règle de conversion des consonnes seules en attaque, coda ou noyau syllabique:

A tarbat iṣobḥen isiɣ eddnub ennes
a tar ba ti ṣo bḥ ni si ɣdd nub nns

Amen tisi telɣemt erḥil ellal ennes
a mn ti si tl ɣm tr ḥi ll lal nns

A ce stade de l'analyse, regardons les résultats:
(i) Les deux vers ont le même nombre de syllabes; chacun est un 11-syllabes.
(ii) Le parallélisme des types syllabiques serait parfait si nous n'avions une discordance en S2 où V1 a une syllabe lourde et V2 une syllabe légère. Toutefois, on verra, dans le chapitre 7, que ceci est un indice indiquant qu'il ne s'agit pas d'un distique mais d'un vers à deux hémistiches.
(iii) En fin de vers, on constate non seulement la présence d'une syllabe légère qui joue probablement, ici, le rôle de la rime. Toutefois, elle peut être aussi interprétée comme une

rime. Toutefois, elle peut être aussi interprétée comme une lourde de type C1eC2C3 (*nens*). S'il en était ainsi, on aurait une suite de deux lourdes adjacentes. On a déjà rencontré ce phénomène en kabyle. On propose de reconsidérer ces deux dernières syllabes autrement : (i) l'attaque de la syllabe finale étant une géminée nn; il faut alors la considérer comme un segment unique en vertu du comportement ambivalent des géminées, (ii) ceci étant, la syllabe finale devenant de type C1eC2 est légère, il suffit de considérer C1 et C2 comme coda et lui donner comme attaque la coda de la syllabe précédente. Ainsi a-t-on les deux finales suivantes: bnns et *lnns* qui sont de type C1eC2C3, des syllabes lourdes tout à fait conformes à la règle de marquage de la fin de vers de la poésie chleuh.
Ceci étant, pouvons-nous assigner une mesure métrique à ce distique? Examinons-le en procédant à la notation formelle des types syllabiques:

UX/UUUUUUUUX #

UUUUUUUUUUX #

Puisque V1 → 2-9-syllabes et V2 → 11-syllabes, on ne peut parler de parallélisme syllabique. Avant d'en tirer des conclusions générales, regardons un autre poème légèrement plus long. Voici un tercet:

Tbarda denyi uyyul tehrukkem
Inas i tarbat adi terr xuttem
Aqqa ma ši dinu helli n midden

Le bât sur l'âne a glissé (tout est fini entre nous)
Dis à la jeune fille de me rendre la bague,
Car elle ne m'appartient pas, elle est à autrui
(Renésio : 1932/p. 213)

Voici le résultat de l'application des règles de mesure syllabique:

t.bar.da.dn.yi.wy.yul.th.ru.kkm
i.na.si.ter.ba.ta.di.trr.xu ttm
a.qqa.ma.ši.di.nu.hl.lin.mi.ddn

moyennant des réajustements (raccrocher la syllabe finale à la précédente en considérant chaque fois la géminée comme un seul segment), elle devient surlourde.
Toutefois, on constate que la rime entre V1 et V2 est pauvre (une consonne commune[10]) mais inexistante avec V3. On y reviendra dans le chapitre suivant.
Qu'en est-il des types syllabiques? Là encore le parallélisme n'est pas parfait. Il l'est moins, ici, que dans le précédent poème. On y reviendra après avoir étudié un poème encore plus long.

Sobḥan rebbi yeggin ajenna bla leqwas
yegga yur ettefwikt d itran enḍennas
a ten iggin ennahd yeggam adwi uynas
Am timmi taberkant d wabel imeqwas
Dšem ag idjin aryaz inaqq umas

Gloire à Dieu qui créé les cieux sans arcade,
La lune, le soleil et les étoiles ses satellites!
O toi dont le sein se développe sous la broche,
Dame au sourcil noir et au cil arqué,
C'est toi qui a laissé l'homme tuer son frère!
(Renésio : 1932/p. 212)

Voici le résultat de l'application des règles de mesure métrique:

sob.ḥa.nr.bbi.ggi.na.jn.nab.la.lq.was
yg.ga.yu.rt.tf.wi.kt.dit.ra.nn.ḍn.nas
at.ni.ggi.nn.na.hd.yg.ga.mad.wi.wy.nas
am.ti.mmi.ta.br.ka.ndd.wab.li.mq.was
dš.ma.gi.ji.nar.ja.zi.na.qqu.mas

Voici ce que l'on peut constater: (i) L'isométrie n'est pas parfaite en raison du déficit syllabique de V4 et V5, (ii) la rime est ici parfaitement présente et fait du poème une pièce monorimique comme on en trouve en arabe, par exemple,

[10] On notera, pourtant, que la consonne finale de V3 est un /n/, phonème très proche de /m/ (nasalité). On peut donc maintenir l'idée d'une rime à moins d'opter pour la thèse de l'assonance qui conduirait à maintenir des 10-syllabe avec une assonance en schwa.

est ici parfaitement présente et fait du poème une pièce monorimique comme on en trouve en arabe, par exemple, (iii) le parallélisme syllabique n'est pas respecté même si l'on a des présomptions de son existence. Comparons les formules métriques des vers:

V1 → 1-8-3-syllabes
V2 → 8-4-syllabes
V3 → 1-8-3-syllabes
V4 → 1-7-3-syllabes
V5→ 1-4-5-syllabes

Il est évident que le parallélisme parfait entre V1 et V3 n'est pas dû au hasard comme la fréquence des pieds de 8 et de 3 syllabes. On reviendra sur ce point pour mieux l'expliquer.
Disons pour le moment que la poésie rifaine du début du siècle est fort imprégnée du parallélisme syllabique. Est-ce à dire qu'elle évolue vers la disparition de ce trait après avoir été une règle? Cette question restera sans réponse dans cet ouvrage. Elle fait partie de ces problèmes d'histoire littéraire berbère qu'il est très difficile de résoudre sans une analyse systématique de tous les corpus disponibles des plus anciens aux plus contemporains.

2. *La poésie contemporaine*

Voici un extrait d'un poème intitulé « O colombe »; il est écrit sous forme de chanson dont voici le premier couplet:

A rsd a yajḥmum // a rsd x ufus-inu
Amnus-ni tisi-d // Wnni d amnus-inu
Nmsawas nš d šk // Amtayut du sinu

Descends colombe // Viens sur ma paume
La tristesse que tu portes // Je la porte aussi
Nous nous ressemblons, toi et moi //Comme le brouillard et les nuages.

On notera que le poème se présente avec des vers de deux hémistiches chacun. Nous respectons donc cette présentation telle qu'elle est publiée.
Voici le résultat de l'application des règles de mesure métrique:

nm.sa.wa.nš.dšk // am.ta.yut.du.si.nu

On notera les régularités suivantes: (i) une isométrie parfaite entre les trois vers (11-syllabes) et leurs hémistiches respectifs (H1 est toujours un 5-syllabes et H2 toujours un 6-syllabes); (ii) la rime est parfaitement présente et elle est même très riche (5 phonèmes identiques); on ajoutera que le poème, dans sa totalité (13 vers), est monorimique; (iii) la fin de H1 est toujours une syllabe lourde et, par conséquent, marque cette frontière; la fin de H2 est une syllabe légère mais on sait que le morphème possessif u a une variante en w; l'appliquer ici marquerait doublement la fin du vers (rime + syllabe surlourde), (iv) on ne constate pas de régularité remarquable sur le plan du parallélisme syllabique.
La métrique de la poésie contemporaine est donc comparable à la poésie du début du siècle: elle est syllabique et monorimique.

LA POESIE ṬAMAZIGHT

1. *Poèmes d'un cycle hagiographique*

On commencera par une poésie religieuse au sens large du terme. Voici trois exemples pris dans des genres différents:

Izli

arraw n iš a taybi yan ṭaṭsa lla ttuccyar
awa rḥal a taybi ddu γr ša ur š issin (p. 225)

Tes enfants, ô Taïbi, sont la risée, ils se font ridiculiser
Hé bien! va, pars chez ceux qui ne te connaissent pas
(p. 138)

Lmayt

isul umnay nna m(i) itša lwuqt ns
ar d isilu i wazzar am ṛṛay n ṭmṭṭut

ddix illix d yan urzay izgurn
asix d ssif cardx ad utx lmaxzn (p. 224)

Il reste encore cavalier qui attend son heure

asix d ssif cardx ad utx lmaxzn (p. 224)

> *Il reste encore cavalier qui attend son heure*
> *Il laissera pousser ses cheveux selon la coutume des*
> *[femmes*
> *Je viendrai accompagné d'un homme de l'Au-delà*
> *Je prendrai l'épée et inviterait à combattre le pouvoir*
> (p. 133)

© *Tayffert*

a sidi bubšr a bu tmitart nna tṣḥunin
id is tsnnt id is walu llcnayt yur un
id is š yiru wuday lla yš nuttucyar
idda wawal iš igguffi issara i lmraši
rix at tutt amḥasad inu smadḷ t a mulana (p. 213)

O Sidi Boubcher, ô Porteur du Signe de Vérité
Sais-tu qu'il n'y a plus de considération pour toi
Le juif t'aurait-il engendré : nous sommes vilipendés à
[ton sujet
Ta parole se propage et vagabonde tout au long des
[tribus
Frappe l'envieux, ô Dieu, retarde-le. (p. 104)

Voici le résultat de l'application des règles métriques:

Izli

arraw n iš a taybi yan ṭaṭsa lla ttuccyar
a.rraw.ni.ša.tay.bi.yan.ṭaṭ.sa.lla.ttuc.yar

awa rḥal a taybi ddu yr ša ur š issin:
a.war.ḥa.la.tay.bi.ddu.yr.ša.wr.ši.ssin

(b) *Lmayt*

isul umnay nna m(i) itša lwuqt ns
i.su.lum.na.yn.na.mit.šal.wuq.tns

ar d isilu i wazzar am ṛṛay n ṭmṭṭut
ar.di.si.luy.wa.zza.ram.ṛṛa.yn.tm.ṭṭuṭ

asix d ssif cardx ad utx lmaxzn
a.si.xd.ssif.ca.rd.xa.dut.xl.mA.xzn

© *Tayffert*

a sidi bubšr a bu tmitart nna tṣḥunin
a.si.di.bu.bš.ra.but.mi.tar.tn.na.tṣ.ḥu.nin

id is tsnnt id is walu llcnayt yur un
i.di st.snn.ti.dis.wa.lu.llc.na.yt.yu.run

id is š yiru wuday lla yš nuttucyar
i.di.sš.yu.ru.wu.da.yl.la.yš.nu.ttuc.yar

idda wawal iš iggufi issara i lmraši
i.dda.wa.wa.li.ši.ggu.fi.ys.sa.ray.lm.ra.ši

rix at tutt amḥasad inu smadḷ t a mulana
ri.xa.ttu.tta.mḥ.sa.di.nus.ma.dḷ.ta.mu.la.na

Voici les régularités que l'on peut remarquer: (i) l'isométrie est parfaitement respectée selon les genres: dans l'*izli*, les vers sont des 12-syllabes, dans *lmayt* ce sont des 9 + 11-syllabes et dans *tayffert* ce sont des 14-syllabes, (ii) la syllabe finale est une lourde sauf dans les deux derniers vers de *tayffert* et la rime n'est ni systématique ni franche. Qu'en est-il des types syllabiques ? Voici les résultats de l'enquête:
(i) Dans l'*izli*: V1 est un 2-3-2-1-1-3-1-syllabes alors que V2 est un 2-3-7-syllabes; il n'y a pas de parallélisme sauf au début des vers.
(ii) Dans *lmayt*, on notera que le distique est un vers à deux hémistiches qui sont scandés comme suit: H1 de V1 est un 3-1-2-1-2-syllabes et H1 de V2 un 6-3-syllabes; le parallélisme fait donc défaut.
H2 de V1 est un 4-3-4-syllabes et H2 de V2 un 4-4-3-syllabes; on notera un parallélisme en début de vers avec un chiasme ensuite. Quoiqu'il en soit il y a une régularité dans les types de pieds mis à contribution dans le mètre (UUUX et UUX) mais pas de parallélisme dans leur distribution à l'intérieur du vers.
(iii) Dans *tayffert*, on notera que V1 est un 7-7-syllabes, V2 un 6-8-syllabes, V3 et V4 des 14-syllabes et V5 un 8-6-syllabes.

mais pas de parallélisme dans leur distribution à l'intérieur du vers.
(iii) Dans *tayffert*, on notera que V1 est un 7-7-syllabes, V2 un 6-8-syllabes, V3 et V4 des 14-syllabes et V5 un 8-6-syllabes. Même si des régularités partielles apparaissent, on ne peut pas dire qu'il y a un parallélisme comme en poésie chleuh.
Ce qui conduit à conclure qu'en poésie tamazight le parallélisme syllabique n'est pas régulier mais semble plus important qu'en kabyle par exemple.
Vérifions ces conclusions en considérant des poèmes traditionnels récemment publiés:

2. *Test sur un corpus récent*

(a) *Izli*

ay izem aberbaš eṛṛaεb agga wṛaεa-nš diyi
adday ihezz(a) allen diyi ḥrurix s-tasa

O lion bariolé, ton regard envers moi est étonnant,
Lorsque tu lèves les yeux sur moi mon coeur se liquéfie!
(Peyron : 1993/p. 64-65)

(b) *Tamawayt* (*lmayt*)

mγar da-tteddux ay ašal ur-š-ḥmilx
is as-tuḍerḍ i-way nḥubba qqimx

Même si je te foule du pied, terre, je te déteste,/
Car tu as enseveli mon amoureux, et moi seule je reste!
(Peyron :1993/p. 186-187)

© *Tamdyazt*

šeyyin ay mi qqaṛx a ṛebbi
lušil-ennex axatar ay tyid!

ur illi lfeḍl amm wi n-ṛebbi
ur-išark eṛṛay d awd yukk!

iwa fukk łuhayl a rebbi
teṛẓa γas šegg ay-tt-idjebbaṛ!

Seigneur, c'est à Toi que je m'adresse,
Tu es notre remède suprême!

La grâce divine est sans pareille,
A personne Dieu ne demande conseil!

Seigneur, à nos problèmes, trouve solution,
Toi seul peut réparer nos vies brisées!

Bien que les fils soient rompus,
Fournis-nous de quoi les raccomoder!
(Peyron :1993/p. 260-261)

Voici la scansion de ces trois poèmes:

(a) a.yiz.ma.ber.ba.šr.raε.ba.ggaw.ra.εa.nš.di.yi
a.dda.yi.hez.za.llen.di.yih.ru.ri.xs.ta.sa

(b) m.γar.da.ttd.du.xa.yn.ša.łur.šḥ.milx
i.sas.tu.ḍer.ḍi.wa.yn.ḥu.bba.qqimx

© šey.yi.nay.mi.qqaṛ.xa.ṛeb.bi
lu.ši.lenn.xa.xa.ta.ra.yt.yid!

u.ri.llil.feḍ.lamm.wi.nṛ.bbi
u.ri.šar.keṛ.ṛay.da.wd.yukk!

i.wa.fukk.lu.ḥay.la.reb.bi
ter.ẓa.γas.šeg.gay.tti.dj.bbar!

wa.xxa.sim.ṣa.dal.ku.llu.ḍar
ya.sa.dar.ku.nnas.ya.tej.ji!

Quelles conclusions tirer de ces scansions?
Voici les régularités que l'on peut remarquer: (i) l'isométrie est souvent respectée: dans l'*izli*, les vers sont des 13-syllabes, dans *lmayt* ce sont des 10-syllabes et dans *tamdyazt* ce sont des 8-syllabes, (ii) la syllabe finale est ou une légère ou une lourde quel que soit le genre poétique, (iii) le parallélisme des types syllabiques est flottant dans l'*izli* (2-4-2-5-syllabes dans V1 mais 8-5-syllabes dans V2), parfait dans *lmayt* (2-6-2-syllabes) et dans *tamdyazt* (3-2-3-syllabes, excepté S6 de V2 qui a d'ailleurs une syllabe de plus que les autres).
Il est clair que ces traits sont identiques à ceux de la poésie chleuh excepté le marquage des fins de vers. Le parallélisme

mais 8-5-syllabes dans V2), parfait dans *lmayt* (2-6-2-syllabes) et dans *tamdyazt* (3-2-3-syllabes, excepté S6 de V2 qui a d'ailleurs une syllabe de plus que les autres).
Il est clair que ces traits sont identiques à ceux de la poésie chleuh excepté le marquage des fins de vers. Le parallélisme syllabique est mieux respecté dans ce corpus qu'il ne l'est dans le précédent. Est-ce une différence régionale ? historique ? esthétique ? On ne répondra pas non plus à cette question au point où en sont nos connaissances.
Toutefois, au regard de ces données et de celles que l'on a dégagées du corpus de J. Drouin, même si elles sont flottantes, on peut affirmer que les deux traditions poétiques, tamazight et chleuh, ont des métriques très convergentes.
Un argument sociolittéraire appuie cette conclusion: quand on considère l'ensemble du corpus de Peyron. En effet, on remarque que le genre *tamdyazt* est celui qui réalise le mieux cette métrique. Il va sans dire que *amdyaz* est le poète professionnel ou semi-professionnel qui parcourt, comme le *rays* chleuh, un grand espace englobant celui où l'on parle chleuh (Haut Atlas central jusqu'à Demnat).

CONCLUSION

Fidèle à notre hypothèse de départ, il est temps de comparer rapidement les quatre traditions poétiques décrites. Voici un tableau qui visualise clairement cette comparaison:

	Syllabes	Marquage de fin de vers			Parallélisme syllabique		
		rime	asson.	s.m.	integ.	Preg.	Nul
chleuh	+		+	+	+		
kabyle	+	+				+	
rifain	+	+				+	
tamaziyt	+		+		+		

On notera donc que: (i) les trois traditions tiennent compte du décompte syllabique mais avec des différences; le principe de l'isométrie est commun au chleuh, au rifain et au tamazight alors que le kabyle semble privilégier, mais sans exclusive, un décompte syllabique de deux nombres différents

de la syllabe finale: le chleuh la marque doublement (assonance + syllabe lourde ou surlourde) alors que le tamazight se contente de l'assonance. Cette comparaison suggère que les quatre tradition ont non seulement des convergences mais probablement une métrique commune qui a évolué ou s'est transformé en vertu des conditions historiques, sociologiques et esthétiques qu'il reste à déterminer. Quoiqu'il en soit cette unité-diversité de la métrique berbère vient alimenter le débat sur l'unité et la diversité de la langue berbère.

CHAPITRE 7

RETOUR AU VERS ET A LA STROPHE

C'est à partir des remarques de S. Chaker à propos du poème analysé dans le chapitre 3 que l'on abordera, maintenant, le problème de la strophe. Il est lié à la définition du vers et on l'a effleuré puis abandonné plusieurs fois dans les deux précédents chapitres..

VERS OU STROPHE

Rappelons que la strophe a été proposé pour la poésie kabyle depuis au moins Boulifa sans parler de Hanoteau et plus récemment pour le tamazight (Peyron) mais de manière subreptice. En revanche, personne, à notre connaissance, ne l'a fait pour le chleuh et le rifain. On soutiendra qu'il est difficile, à propos du chleuh du moins, de parler de strophe comme on la définit dans la tradition kabyle. C'est M. Mammeri et ses disciples qui ont donné à la strophe une légitimité aujourd'hui indiscutée mais nullement indiscutable. C'est d'ailleurs ce que l'on va faire dans ce qui va suivre.

D'emblée, on soutiendra que ce qu'on appelle strophe – distique, tercet ou quatrain– est, en réalité, un vers à deux, trois ou quatre hémistiches. Trois arguments fondamentaux seront invoqués pour asseoir cette thèse: la structuration prosodico-syntaxique, la rime et la transcription autochtone de la poésie en caractère arabes.

1. *Syntaxe, sémantique et prosodie*

Dans son analyse de deux poèmes kabyles, S. Chaker observe à propos du premier:

(i) qu' « Aucun des six vers ne constitue un segment syntaxique et prosodique fini. »

(ii) que « Chacun d'eux est un syntagme d'une phrase dont le terme se situe à la fin du second vers. » (C'est nous qui soulignons).

(iii) que « Chaque distique, coupé à la fin du premier vers par une pause légère, est enveloppé par une même courbe intonative. » (C'est nous qui soulignons).

Il conclut que les trois distiques composant le poème ont la même structure syntaxique et prosodique:

> « Il nous semble donc que le ressort formel essentiel d'une telle pièce se situe bien au niveau de la structuration prosodico-syntaxique. Les autres formes de récurrences, bien qu'elles ne soient pas totalement absentes (RIME, SYLLABATION..., cf ci-dessous), paraissent nettement secondaires et peu prégnantes. »[1]

Cela signifie que le distique est dit d'une seule traite avec une légère pause en fin du premier vers et, par conséquent, une pause plus forte en fin du second vers. Ce marquage hiérarchisé nous rappelle la distribution des lourdes à l'intérieur du vers (marquage secondaire) et en fin de vers (marquage fort) dans la poésie chleuh. S'il en est ainsi, on dira, alors, que la prosodie et la syntaxe indiquent que le distique est, en réalité, une seule et même unité qui pourrait être l'unité vers.
S. Chaker nuance son analyse en invoquant qu'« il s'agit d'une pièce que l'on peut considérer comme un cas limite. » Peut-être, mais que dire de ce poème de même facture que le sien:

Aql-iyin g lezzayer
Swiɣ lqahwa g lkis

Ay ššiɣ g ššina
T-tazidant am-miferr-is!

Taqemmušt-im a ɛzizu
Lɛali-t d ddwa i wul-iw ![2]

Ici, on notera que les vers impairs des distiques ne riment point. En revanche, les pairs riment. On reviendra sur ce poème plus loin.
L'extrait du poème de Si Mohend peut être analysé dans le même sens:

Ṣṣlaṭ ɣef-k a sid rrjal

[1] *Op. cit.*, p. 43
[2] K. Bouamara, *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellah* (1861-1930), DEA, Inalco, Paris, 1994, p. 71

Ur nesɛi lmital
S lɛad n ddheb ifessin

S lɛad n llif akw d ddal
Ddkir d wuzzal
S lɛadad n tmeɛɣrusin

D ṭṭelba ijewwden lersal
Ifehmen akw timsal
S lɛad n Lbeqra d Yasin[3]

En effet, les trois mouvements prosodiques de Chaker sont, ici, figurés chacun par un vers comme ils le sont dans le poème de Si Lbachir Amellah. Les strophes forment un énoncé complet et aucun vers n'a d'autonomie syntaxique et sémantique.
On pourra ajouter que cette structuration prosodico-syntaxique est, probablement, motivée par la dimension sémantique. En effet, le sentiment d'unité résulte aussi de la complétude du message. et il n'est pas sans intérêt de citer Mammeri lui-même à ce sujet:

> (a) «La coutume est que le distique constitue une unité sentenciale, c'est-à-dire en même temps qu'une unité prosodique une unité grammaticale et une unité sémantique. Formellement le distique contient une phrase. Quand il y en a deux, elles sont presque toujours étroitement reliées entre elles. Il est rare qu'une phrase enjambe d'un distique sur l'autre»[4]

> (b) « Dans le neuvain pratiquement chaque vers est fait d'une phrase, à tout le moins d'un membre de phrase formant unité expressive. Les enjambements ici aussi sont rares. »[5]

> © « [...] *les trois strophes du neuvain sont ordonnées de façon à réaliser une structure dont les trois temps sont simultanément complémentaires et de valeur inégale.* Le premier en effet, introduit une constatation, un fait. Le deuxième en général le spécifie, l'illustre: c'est le temps faible de l'ensemble, dans la

[3] K. Bouamara, *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellah* (1861-1930), DEA, Inalco, Paris, 1994, p. 71
[4] *Op. cit.*, p. 388
[5] *Idem*, p. 388

mesure où le deuxième tercet, en général, n'apporte pas d'élément nouveau. Au contraire le troisième constitue le point fort, un élargissement du sujet, un contraste inattendu, dans tous les cas un « effet ». Ici l'effet final, seulement commun ou attendu dans le sizain, est la règle. »[6] (C'est nous qui soulignons).

Il est donc clair, d'après (a), que le distique est une unité prosodico-sémantique. Pourquoi ne serait-il pas, en raison de cela, une unité poétique? Le vers du tercet, d'après (b), est un élément d'une phrase plus ample même s'il présente une unité et le neuvain est structuré de telle manière que chaque strophe, d'après (c), a une fonction sémantique. Ce sentiment d'unité du distique ou du tercet est aussi exprimée par A. Basset mais de manière moins explicite. Est-ce à dire que ces caractéristiques sémantiques et syntaxiques sont indifférentes à la métrique, à son noyau le plus dur, c'est-à-dire le vers et ce qui le fonde? Avant de répondre à cette interrogation, examinons les descriptions de la rime.

2. *La rime*

C'est ici qu'il faut placer les trois poèmes précédents côte à côte:

(a) Lhara nnig umalu
i tt' iizedyen d afalku

Ištidn-is dirqaqen
Mi iceddu yešcel igirru

Taqʷbaylit telha (a) m ṛṛemdan
A mmi-s n eljid wer kennu

(b) A telj ikkaten s ssemṭa
Agris iyeṭṭa
Lyim iqṭec iberdan

Adrar yerra-t d luṭa
Isyers taseṭṭa
Letmar-is akkit lman

[6] *Ibidem*, p. 386

Issawet-it armi d Malṭa
Yexdem ssixṭa
Tetra lwexda g Ṭṭelyan

(c) Ṣṣlat yef-k a sid rrjal
Ur nesci lmital
S lead n ddheb ifessin

S lead n llif akw d ddal
Ddkir d wuzzal
S leadad n tmeyrusin

D ṭṭelba ijewwden lersal
Ifehmen akw timsal
S lead n Lbeqra d Yasin

Voici la disposition des rimes:
- Dans (a): u/u, n/u, n/u soit /aa ba ba/.
- Dans (b): ta/ta/an, ta/ta/an, ta/ta/an soit /aab aab aab/.
- Dans (c): al/al/sin, al/al/sin, al/al/sin soit /aab aab aab/[7].

On remarquera que la rime régulière dans (a) est u; elle est toujours présente dans la fin de chaque distique alors qu'elle est absente des premiers vers du distique des deux derniers.
Dans (b) et (c), il y a deux rimes régulières: les deux vers de chaque tercet riment entre eux et le dernier vers de chaque tercet rime avec ses homologues. Cette dernière remarque fait penser aux distiques de Chaker. En effet, la rime est régulière en fin de « strophe », qu'elle soit un distique ou un tercet. Ce fait renforce l'idée que cette place est plus fortement marquée que les autres, que la fin des vers impairs dans le distique ou des deux premiers vers dans le tercet. La rime et sa régularité à cette place sont à interpréter comme marquage d'une frontière forte.
Pour bien distinguer la frontière marquée par une rime régulière et l'autre, il n'est pas sans intérêt de citer ces deux exemples[8]:

a. acebbuḍ yugar acrur
lejwareḥ akw xeddment fellas

[7] On retrouve le tercet canonique selon la définition de M. Mammeri.
[8] M. Mammeri, *Cheikh Mohand a dit*, Ceram, Paris, p. 120

icreqyab la d-ettaken
tisyar la ẓẓadent kullas
am-min iṛebbun lebḥeṛ
ur iqḍac ḥed lqima-s

b. wibyan ad ixdem nnacma
yeṭṭaf agelzim imšeffeṛ
wibyan ad yettjeṛ
yeddem aserdun isafeṛ
anw'i d aḥbib r-rebbi
d win illuẓen yesbeṛ

Que remarque-t-on? Dans (a), on peut percevoir une assonance entre les vers impairs alors que la rime est régulière dans les vers pairs. Dans (b), l'assonance disparaît dans les vers impairs mais la rime est toujours présente dans les vers pairs. On peut donc dire que le poète a le choix de varier ses effets sonores à la fin des « vers » impairs alors que s'impose à lui la rime en fin de « vers » pairs. En effet, les vers impairs peuvent n'avoir aucune relation sonore dans leur syllabe finale, ou être assonancés ou être rimés et ce de manière systématique. C'est d'ailleurs le cas du long poème (*taqsit*) de Cheikh Mohand[9]. Que conclure de ces faits? La différence de marquage entre les frontières des deux types de vers indiquent que la frontière du vers pair dans un distique, par exemple, est plus marquée. Pourquoi? Serait-elle, en l'occurence, une frontière de strophe (distique ou tercet)? Nullement, notre thèse est d'affirmer qu'elle st une frontière de vers.
Et si ni la grammaire ni la rime ne suffisent pour le prouver, évoquons la transcription autochtone de la poésie en caractères arabes.

3. *La transcription en caractères arabes*

On évoquera, ici, la tradition kabyle et la tradition chleuh. Appuyons-nous sur quelques exemples accessibles au lecteur: la tradition kabyle sera représentée par le document publié par T. Yacine[10].

---

[9] M. Mammeri, *Op. cit.*, p. 189-194
[10] *Poésie berbère et identité. Qasi Udifella, héraut des At sidi Braham*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1987, p. 173-174)

La présentation d'un poème tel qu'il est transcrit en caractères arabes est tout autre. Le vers est composé de deux ou plusieurs hémistiches (Voir annexes). On la reprend, ici, en caractères latins pour la clarté de l'exposé étant entendu que notre analyse se fonde sur la présentation en caractères arabes:

Ṣellu cala Muḥemmed /alef wella y azid / zidu ṣṣlaṭ cla lhadi
I wul-nny ad yetberred / g lebḥer ljamed / ay yeṣleḥ menna w [yadi
Ilezm-ay a nttaḥed / Yef yiwen lcahed / Anis'i nweḥḥ a ncaddi

Or, Yacine présente ce poème comme suit:

Ṣellu cala Muḥemmed
Alef wella y azid
Zidu ṣṣlaṭ cla lhadi

I wul-nny ad yetberred
G lebḥer ljamed
Ay yeṣleḥ menna w yadi

Ilezm-ay a nttaḥed
Yef yiwen lcahed
Anis'i nweḥḥ a ncaddi

Que conclure de ces deux présentations? La première dit que le poème est construit sur la base d'un vers à trois hémistiches, la seconde, en revanche, affirme la base d'un vers à un seul hémistiche et fait des trois « hémistiches » en caractères arabes une strophe (un tercet). En cela T. Yacine suit la systématisation métrique de M. Mammeri théorisée dans son article « Problèmes de prosodie berbère » et pratiquée dans les éditions de textes comme ceux de Cheikh ou Lhocine.
Le problème posé par ce choix est celui-ci: comment traiter les strophes proposées par la transcription arabe?
En effet, le manuscrit dispose le poème en vers de trois hémistiches dans des strophes selon le schéma suivant:

Strophe 1 →	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3

Strophe 2 →	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3
	H1	H2	H3

Les strophes 3 et 4 sont identiques à la strophe 2. Le poème est donc composé de quatre strophes, celle qui ouvre le poème est de cinq vers et les autres de sept vers chacune. Chaque vers comporte trois hémistiches.

La disposition de Yacine élimine, sans explication, ce type de strophe et introduit un autre, le tercet, qui est, en réalité, un vers. Précisons que cette transcription arabe a été faite sous le contrôle du poète, précise Yacine dont la pratique n'est pas rare. On la trouve aussi en chleuh.

Dans Poésie populaire berbère[11], j'ai suivi le même schéma malgré les manuscrits, en caractères arabes, dont disposait A. Roux. Examinons-les de plus près.

Trois étapes sont à distinguer dans l'élaboration de la transcription de Roux en caractères latins:

(i) Son informateur transcrivait d'une écriture rapide ce qu'il recueillait du chanteur ou du poète en caractères arabes non vocalisés[12] et disposait le vers en deux hémistiches (H1 + H2).

(ii) Une seconde étape consiste à réécrire avec application dans une belle calligraphie maghrébine en vocalisant le texte accompagné de traduction en arabe de mots soulignés par Roux.. A cette étape, le poème est présenté avec des vers à un seul hémistiche, c'est-à-dire:

H1 + H2 → H1
H2

Et ainsi de suite. Cette disposition a été probablement exécutée à la demande de Roux.

(iii) La troisième étape consiste en la transcription de Roux en caractères latins, transcription qu'il a à peine commencé et

[11] Editions du Cnrs, 1990.

[12] Plus tard, il vocalisera ses recueils dès le départ (voir un exemple en annexe 2).

que j'ai dû reprendre et mener à son terme[13]. Cette transcription retient la base du vers à un seul hémistiche.

Le lecteur pourra consulter un exemple chleuh plus accessible. Il s'agit de la publication d'un poème manuscrit (en caractères arabes) et transcrit en caractères latins[14]. On y reconnaît la disposition du vers en deux hémistiches comme cela est la norme dans la tradition arabe alors que la transcription latine dispose ces hémistiches chacun sur une ligne. Toutefois, les auteurs ont pris soin, ceci est essentiel, de numéroter les vers. Cette numérotation respecte la scansion en caractères arabes et reconduit donc l'idée que le vers est composé de deux hémistiches, du moins pour les producteurs et les consommateurs de cette poésie.

D'ailleurs, cette précaution qu'est la numérotation des vers se retrouve chez un autre auteur qui, sans avoir une idée claire sur la frontière du vers, l'adopte pour la poésie du Moyen Atlas[15]. C'était déjà la pratique de J. Drouin en 1975[16].

Reprenons quelques uns de nos poèmes en leur appliquant la disposition autochtone des vers en hémistiches. On dira alors que le distique est un vers à deux hémistiches et le tercet un vers à trois hémistiches:

(a) Lḥara nnig umalu / i tt' iizedyen d afalku
Išttiḍn-is dirqaqen / Mi iceddu yešcel igirru
Taqʷbaylit telha (a) m ṛṛemdan / A mmi-s n eljid wer kennu

(b) A telj ikkaten s ssemṭa / Agřis iyeṭṭa / Lyim iqṭec iberdan
Adrar yerra-t d luṭa / Isyers taseṭṭa / Letmar-is akkĭt lman
ssawet-it armi d Malṭa / Yexdem ssixṭa / Tetra lwexda g
[Ṭṭelyan

(c) Ṣṣlat yef-k a sid rrja / Ur nesɛi lmital / S lɛad n ddheb
[ifessin
S lɛad n llif akw d ddal / Ddkir d wuzzal / S lɛadad n

[13] On peut contester les choix dans la transcription déterminés, à l'époque, par les résultats de mes travaux en métrique, mais je tiens à préciser que ce travail doit être repris parce qu'il comporte un grand nombre d'erreurs typographiques indépendantes de ma volonté.

[14] N. van den Boogert & H. Stroomer, « A Sous Berber poem on the merits of celebrating the Mawlid », *EDB*, n° 10, p. 47-82 (voir annexe).

[15] M. Peyron, *Rivières profondes*, Wallada, Rabat, 1993.

[16] *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen-Atlas marocain*, Publications de la Sorbonne/Imprimerie Nationale, Paris, 1975

[tmeyrusin
D ṭṭelba ijewwden lersal / Ifehmen akw timsal / S lcad n
[Lbeqra d Yasin

(d) Is, a wa, trit an ng uzzal i tḍuḥant / Ag gi s nẓẓaḍ iziḍ inu
[ula wi nk?
Is, a wa, trit an nxlḍ illi nu t ti nk?/ Walaynni ad ur tmddit
[uššn i ti nw
Manuk za ra ig uzayar taṣṣurt?/ Manuk za ra ikrhu yan
[wall(i) ira?

Il ressort de cette spatialisation que les poèmes kabyles sont monorimiques et le poème chleuh, le distique, privilégie la syllabe surlourde en fin de vers.
Qu'en est-il de la poésie rifaine et tamazight? Elle fonctionne de la même manière. Rappelons que la transcription en caractère arabes du poème contemporain analysé dans le chapitre précédent est identique à la tradition chleuh et kabyle. Le poème a deux hémistiches. Reprenons ce poème:

A rsd a yajaḥmum / a rsd x ufus-inu
Amnus ni tisid / Wnni d amnus-inu
Nmsawas nš d šk / Amtayut dus-inu

On voit que ce poème est monorimique comme le sont les poèmes kabyles. Dans la poésie traditionnelle, on trouve aussi des poèmes qui ont la même rime ou assonance en fin d'hémistiche 1 et 2[17].
Dans la poésie tamazight, quelques prémisses sont nécessaires avant d'exposer le fonctionnement. En effet, si nous considérons le corpus de M. Peyron et si nous faisons nôtre l'affirmation de cet auteur qu'un *izli* se combine à d'autres, alors il faut considérer, par exemple, que les distiques 67-75 comme un poème. Que remarquons-nous en fin de vers? Voici la disposition sonore: ab/aa/cd/ae/aa/fg/ah/ii/ia. C'est la configuration chleuh. Toutefois, la fin de vers est une syllabe légère ou lourde, indifféremment. Ce qui n'est pas le cas en chleuh. Le genre *tamawayt* ne se comporte pas autrement Rappelons aussi que J. Drouin et M. Peyron

[17] Comparer les poèmes de Renésio (*Op. cit.*) et M. Chami, « Ḥarb al-Rîf wa l-Ma'thûr al-Shafawî. Shier al-Muqâwama », *Actes du colloque Questions de littérature marocaine*, Faculté des Lettres, Oujda, p. 411-438.

parlent d'hémistiches dans la poésie tamazight sans distinction de genre .

4. *Arguments structuraux*

Toutefois, le poème chleuh analysé dans le précédent chapitre servira d'illustration pour mieux poser les problèmes :

i	sa	wat	ri	tann	gu	zza	lit	ḍu	ḥant
a	gis	nz	ẓa	ḍi	zi	di	nuw	la	wink
i	sa	wat	ri	tann	xl	di	llin	wt	tink
wa	lay	nni	ya	dur	tm	ddi	tuss	ni	tinw

La formule métrique est la suivante: UUXUXUUXUX pour V1 et V3 et UXUUUUUXUX pour V2 et V4.
Que remarque-t-on? La formule métrique des vers impairs reste la même alors que celle des vers pairs change mais elle est identique pour les deux. Ce parallélisme des vers deux à deux va dans le sens d'un vers à deux hémistiches.
Peyron ne dit pas autre chose lorsqu'il présente sa typologie des *izlan* même si sa terminologie flotte entre le terme hémistiche et vers. Au lieu de parler de la structure des vers en pieds, ce qu'il ignore, il vise le nombre de syllabes. Et c'est le second argument structural en faveur de la thèse d'un vers à deux ou plusieurs hémistiches. Voici ce qu'écrit Peyron :

> « Avec un *izli* moyen, on se trouve *en présence de deux vers de 12-13 unités syllabiques* [...]
> Un *izli long comporte deux hémistiches, chacun pouvant aller jusqu'à 15-16 unités syllabiques..* »[18] (C'est l'auteur qui souligne)

Ceci explique tous les cas de déficit syllabique dont ceux que nous avons relevés en 1984 et que nous avons expliqués par une hésitation du poète car ces déficits sont tous en début de poème ou de fragments de poème.
Le troisième argument formel n'est pas très loin du précédent. Il concerne la position d'une syllabe lourde en début de vers. Notre hypothèse est de dire que cette syllabe signale qu'il ne s'agit pas d'un début du vers donc du premier hémistiche mais

[18] *Op. cit.*, p. 41

du début d'un autre hémistiche du même vers, le second en l'occurrence

5. *Conclusions*

Ceci étant, on peut déjà évaluer les premiers avantages de cette thèse qui dispose le vers en deux ou plusieurs hémistiches. On entrevoie au moins trois pour le moment:
Elle permet de ne pas évacuer facilement le problème de la strophe telle que la présente la poésie de Qaci Udifella. En d'autres termes, la théorie de la strophe en poésie berbère reste à faire si l'on considère que l'identité du vers est assurée par la théorie défendue ici
Elle semble plus cohérente avec les arguments syntaxique, prosodiques et sémantiques avancés par S. Chaker et entrevus par bien d'autres, comme Boulifa et Mammeri, sans qu'ils en tirent des conclusions pour leur métrique. Elle est tout aussi cohérente notre analyse de la signifiance des poèmes. Mais c'est un autre débat qui viendra en son temps.
Elle est cohérente aussi avec le marquage de la fin du vers, quelle que soit sa nature, rime/assonance ou un type de syllabe. Ce qui a permis de montrer que les poèmes kabyle et rifain sont monorimiques et les poèmes chleuhs et tamazight marqués par l'assonance ou la syllabe lourde/surlourde ou la combinaison des deux.
Comment considérer alors la rime entre les hémistiches impairs? En effet, elle est comparable à celle de la poésie en arabe dialectal, particulièrement le *malhun*, sur deux points au moins: le poème monorimique[19] et la rime entre hémistiches d'une part puis la division en strophes d'autre part. En effet, le manuscrit de la poésie de Qaci montre une ressemblance frappante entre ces des deux pratiques scripturaires de la poésie[20].Mais, on s'en tient à cette constatation. Pour l'expliquer, il faut un travail d'archéologie historique qui n'est, peut-être, plus à notre portée. Mais qui sait ?

[19] On note des exemples très étonnants chez Cheikh Mohand: (i) une monorime pour les hémistiches impairs et une autre pour les hémistiches pairs (ab) dans un poème de 39 vers (p. 106), (ii) tous les hémistiches ont la même rime (p. 100, p. 141).
[20] M. Mammeri fait allusion à cette ressemblance pour le kabyle (« Problèmes de prosodie berbère », p. 390) et pour l'*abellil* des Gourara (*Op. cit.*, voir annexe 1 qui reprend l'idée essentielle de cet auteur)

Peut-on en tirer des avantages quant aux mesures métriques (MM)?

RETOUR AUX MESURES METRIQUES

La métrique chleuh proposée au chapitre 5 rencontre quelques difficultés qui sont statistiquement peu significatives. Toutefois, elles méritent d'être reprises car elles désignent toutes, malgré leur variété, un même point. Quelles sont d'abord ces difficultés?

1. *Contre-exemples et solution(s)*

La première est la qualité de la syllabe finale. On a noté qu'elle est ou lourde ou surlourde mais jamais légère. Or, le poème utilisé pour l'illustrer a un vers se terminant par une syllabe justement légère:

Ma.nuk.za.ray.gu.za.yar.ta.ṣṣurt/Ma.nuk.za.ray.kr.hu.yan.wa.lliy.ra

Aucune règle de réajustement ne peut réduire la syllabe /ra/ à se conformer au comportement plus qu'écrasant de la poésie chleuh. Les pourcentages d'apparition de tel ou tel type de syllabe dans un corpus de 322 vers sont les suivants[21]:

Types syllabiques	% En fin de vers
C1VC2C2	0,30
C1eC2C3	12,40
C1VC2C3	0,30
C1eC2C2	0,90
C1VC2	83,73
C1eC2	0,60
CV	2,07

On voit bien que le pourcentage de l'apparition de la syllabe légère en fin de vers est de 2,67%. Ce qui est parfaitement négligeable du point de vue statistique. Mais ce pourcentage reste inexplicable pour la théorie métrique chleuh et, par

[21] A. Bounfour, *Linguistique et littérature: étude sur la littérature orale marocaine*, Thèse d'Etat, Paris III, Vol. 2, p. 116-120

conséquent, lui échappe. A moins de percer le secret de ces cas irréductibles.

Le second problèmes est celui de l'apparition de la syllabe lourde en début de vers. Le pourcentage est de 2,50% et concerne uniquement les syllabes de type C1VC2 et C1VC2C2 (1,10% et 1,40% respectivement). Là encore on peut dire que c'est négligeable.

Le troisième problème est relatif à l'existence de suites de deux ou plusieurs syllabes dites marquées à l'intérieur du vers. Ce qui est normalement interdit par la théorie métrique étant entendu que la syllabe marquée indique la frontière de pied. Sans avoir fait des statistiques, on peut affirmer que leur fréquence dans notre corpus est très réduite mais l'analyse des autres corpus publiés révèle une fréquence plus grande que celle des deux cas précédents.

Le dernier problème est encore plus grave puisqu'il concerne le décompte syllabique. En effet, notre corpus n'a révélé aucun écart à l'isométrie sauf dans quelques rares débuts de poèmes. Toutefois, d'autres corpus le soulignent.

Ceci étant ou l'on considère ces cas, statistiquement négligeables, comme des cas d'agrammaticalité métrique (erreurs de poètes « médiocres » comme l'ont dit certains à d'autres propos) ou la métrique est inadéquate ou, du moins, il lui manque un mécanisme rationnel qui explique ces agrammaticalités. On optera pour la seconde partie de l'alternative.

C'est une suite d'indices qui suggère de choisir cette voie:

Tous les problèmes relevés plus haut désignent, en réalité, le même nœud de questions, la syllabe ou plus précisément le rapport de la syllabe marquée avec la syllabe non-marquée dans leur placement respectif (les trois premiers) et dans leur décompte (le dernier).

La prégnance de la distribution syllabe marquée/syllabe non-marquée dans l'ensemble des traditions analysées ici renvoient au même problème.

Quand le décompte syllabique est en défaut en chleuh, il ne l'est que de plus ou moins une syllabe.

Quand le parallélisme syllabique est en défaut, il l'est toujours d'une position à gauche ou à droite.

Ceci étant, le nombre de syllabes marquées reste toujours le même sauf dans de rares cas qu'on peut négliger pour le moment.

Quand on articule l'ensemble de ces constatations, on voit que le noyau est la définition et le statut de la syllabe dite marquée. En fait, notre définition est restée trop linguistique et on a oublié que la métrique utilise les données linguistiques (l'accent de mot par exemple) pour son propre compte.

Notre hypothèse est donc la suivante: ce qui importe, ce n'est ni l'isométrie ni le parallélisme syllabique mais ce qui se cache derrière l'expression « parallélisme syllabique », c'est-à-dire le même nombre de syllabes marquées. En d'autres termes, la métrique chleuh est isométrique dans la mesure où les vers d'un même poème ont le même nombre de syllabes marquées. Peu importe le nombre total des syllabes du vers. Mieux, l'isométrie n'est pas pertinente mais ne doit pas dépasser, malgré tout un nombre donné. Elle n'est, par conséquent, qu'un cas particulier car ce qui prime c'est le nombre de syllabes marquées. C'est ce nombre qui détermine le nombre de syllabes dans un vers[22].

Les règles de syllabation métriques définies précédemment sont toujours de rigueur. Il faut juste oublier de faire de l'isométrie une des bases fondamentales de la métrique car, pour elle, toutes les syllabes comptent ; il faut aussi ne pas faire du parallélisme des types syllabiques un éléments constitutifs de la métrique. On dira que l'isométrie et le parallélisme syllabique sont les effets d'un autre processus. On y reviendra.

2. *Les règles de conversion rythmique*

Reprenons le poème chleuh du chapitre 5 en gardant, bien sûr, la disposition en deux hémistiches de chaque vers laquelle est, désormais, de règle:

I.sa.wat.ri.tann.gu.zza.lit.ḍu.ḥant//A.ggis.nẓ.ẓa.ḍi.zi.ḍi.n
[uw.la.wink#
I.sa.wat.ri.tann.xl.ḍi.llin.wt.tink//Wa.lay.nni.ya.du.rt.md.di.
[tusš.ni.tinw#

[22] Ceci rencontre l'idée de distinguer une « métrique syllabique indifférenciée » (celle que nous avons définie pour le chleuh jusqu'ici, par exemple) et une « métrique sensible aux oppositions de longueur syllabique » sans être un « métrique chronologique » (cf. B. de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 111-113).

Ma.nuk.za.ray.gu.za.γar.ta.ṣṣurt//Ma.nuk.za.ray.kr.hu.yan.wa
[llliy.ra#

Voici sa formule métrique:

V1: UUXUXUUXUX//UXUUUUUXUX
V2: UUXUXUUXUX//UXUUUUUXUX
V3: UXUXUUXUX //UXUXUUXUXU

Voici quelques constations:
Le nombre de syllabes marquées est de 4 dans H1 de V1, de V2 et dans chacun des hémistiches de V3 alors que ce dernier se termine sur une syllabe non marquée.
En revanche, il est de 3 dans les deux hémistiches restants.
De ce point de vue, on dira que V1 et V2 ont une formule 4+3-syllabes (4 syllabes marquées en H1 et 3 en H2) et V3 a une formule 4+4-syllabe (même nombre de syllabes marquées dans chacun de ses hémistiches).
Qu'est-ce que cela apporte de plus que nous ne savions déjà d'autant plus que se retrouve la différence entre V1 et V2 d'une part et V3 d'autre part.
Assurément, c'est ce que le parallélisme syllabique nous a déjà appris. Mais cette nouvelle présentation est plus simple car elle évite à la syllabe marquée d'être assujettie inutilement au déficit/surplus syllabique qui conditionne justement ce parallélisme ainsi qu'à la présence de CV en fin de vers. Soit! Mais on n'échappe pas à la rencontre de poèmes dans lesquels les vers n'ont pas le même nombre de syllabes marquées si l'on se contente de la définir sur le plan strictement linguistique. C'est donc vers une définition de la syllabe marquée, au sens rythmique du terme, qu'il faut tendre maintenant.
Voici quelques règles dont il faut se souvenir: (i) une syllabe marquée équivaut à deux syllabes non marquée[23], (ii) deux syllabes non marquées qui se suivent compteront pour une syllabe marquée, (iii) une syllabe non marquée entre deux syllabes marquées ne comptent pas, (iv) le comptage des

[23] C'est le contraste utilisé par la métrique pour fonder l'unité fondamentale de sa mesure, la syllabe marquée.

syllabes se fera à partir de la frontière du vers la plus forte, c'est-à-dire celle de droite.
Reprenons la formule syllabique de notre poème et appliquons lui ces règles:

V1: UUXUXUUXUX//UXUUUUXUX#
X X XX X X X X XX X

V2: UUXUXUUXUX//UXUUUUUXUX#
XX X XX X X X X X X

V3: UXUXUUXUX //UXUXUUXUXU#
X XX X X X X XX X

Que remarquons-nous? V1 et V2 sont des 6-5-syllabe (entendons syllabes rythmiques) et V3 un 5-5-syllabes. Qu'avons-nous gagné? Avant de répondre, il faudrait analyser des poèmes de chaque tradition dialectale.

– La poésie kabyle

(a) a lbaṛud memmi, memmi
win ufigh tizi l-lγila
d-ayanniu ak'd-uwasif
i k-issauden tizi l-leghla
lukăn am-murbaḥ meskin
yal(i) i k ilsha d-la&ula[24]

(b) a yemma ḥenna yemma // mi ttmeγran ziγ ay-aγzen
azekka yenjeṛ yuli // timedlin kulši yezmen
mi dd-wellan a iγ dd-refden//ad sellin f nnbi ɛzizen
a Muḥemmed wans-iyi // m ala dd-zemmn ilezzazen[25]

On notera que (a) est une poésie d'auteur et (b) une poésie sans auteur et féminine. Cette dernière est disposée telle qu'elle par le collecteur du corpus et la première sera analysée elle aussi en en vers à double hémistiche. Après l'application

[24] A. Basset, « Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles », *EDB*, 5, 1989, p. 12-13
[25] A. Rabhi, « Quelques poèmes recueillis au village d'Ighil-wis (région d'Aokas, Petite Kabylie) », *EDB*, 13, 1995, p. 203. La disposition en double hémistiches a été faite par l'auteur qui a appliqué notre thèse à son corpus.

des règles de scansion syllabique, on aboutit aux formules suivantes:

(a) XUXUUUU	UUXUXUU
UUUUXUX	UXUUUUU
UUUXXUX	UUXXUUU
(b) UUUUUUU	XUXUUXU
UUUUUUU	UUXXUUU
UUUUUUU	XUXUXUU
UUUUXUU	UXUUUUU

En leur appliquant les règles de conversion en syllabes rythmiques (désormais notée S), on obtient les formules suivantes:

(a) SUSSS	SSUSS
USSSS	SSUSS
USSSUS	SSSUS
(b) USSS	SUSSSU
USSS	SSSUS
USSS	SUSUSS
USSS	USSSS

Voici les conclusions que l'on peut tirer de cette analyse: (i) l'isométrie rythmique est parfaitement observée dans les deux poèmes au niveau du vers où (a) est un 8-syllabes et (b) un 7-syllabes, (ii) cette isométrie est observée entre les hémistiches (4-syllabes) dans (a) alors qu'en (b), H1 est 3-Syllabes et H2 un 4-syllabes. Cette régularité est obtenue sans tenir compte de l'isométrie ni du parallélisme syllabique.
Peut-on prétendre aux mêmes conclusions dans la poésie rifaine?

a lalla lmarikan
tazizwit ne-nnišan
izenzišem ucaffan
iswišem dedduxan (Renésio, p. 211)

Pauvre dame américaine (fusil)
Au fin cran de mire !
Le méchant t'a vendue
Après t'avoir fait avaler la fumée

C'est une poésie traditionnelle et sans auteur. Voici les formules qui résultent de l'application des règles de scansion syllabique:

UXXUUX	UXXUUX
UUXUUX	XUUUUX

Appliquons à ces formules les règles de conversion des syllabes rythmiques:

USSSS	USSSS
SSSS	SSSS

Les résultats sont identiques à ceux obtenus pour le kabyle: (i) isométrie rythmique. Le vers est un 8-syllabe, (ii) il y a même isométrie rythmique entre les hémistiches d'un même vers (4-syllabes).
Qu'en est-il, enfin, de la poésie tamazight.

- *La poésie tamazight*

a sidi bubšr a bu tmitart nna tşḥunin
a.si.di.bu.bš.ra.but.mi.tar.tn.na.tş.ḥu.nin

id is tsnnt id is walu llcnayt ɣur un
i.di st.snn.ti.dis.wa.lu.llc.na.yt.ɣu.run

id is š yiru wuday lla yš nuttucyar
i.di.sš.yu.ru.wu.da.yl.la.yš.nu.ttuc.yar

idda wawal iš iggufi issara i lmraši
i.dda.wa.wa.li.ši.ggu.fi.ys.sa.ray.lm.ra.ši

rix at tutt amḥasad inu smadḷ t a mulana
ri.xa.ttu.tta.mḥ.sa.di.nus.ma.dḷ.ta.mu.la.na

On notera que le poème fait partie d'un cycle hagiographique sans auteur connu. Après l'application des règles de scansion syllabique, on obtient les formules suivantes:

UUUUUXUXUXUX
UUUUXUUUUUUX

UUUUUUXUUUXX
UUUUUUUUUUXUUU
UUUXUUUXUUUUUU

Appliquons les règles de conversion de la syllabe rythmique:

USSSUSUSUS
SSSSSSS SSSSUSSS
SSSSSSUS USSUSSSSS

Les conclusions sont identiques à celles tirées des autres traditions poétiques: (i) isométrie rythmique : le vers est un 14-syllabes et (ii) isométrie des hémistiches (7-syllabes chacun). Au point où nous en sommes de notre analyse, on peut donc dire que les quatre traditions poétiques dialectales ont le même modèle rythmique. Ce modèle a une structure qui articule des règles de scansion syllabique, dont les unités minimales sont la syllabe légère et la syllabe lourde, à des règles de conversion de ces unités en syllabe rythmique qui est une et peut avoir deux formes, lourde ou suite de deux légères comptées à partir de la frontière du vers, c'est-à-dire de la droite.
S'il en est ainsi ceci permet de reposer autrement les problèmes de diachronie.

CONCLUSION

H. Basset affirmait ceci:

> « [...] la prosodie ne se présente pas partout sous le même aspect. On croirait, selon les genres, et les régions, se trouver successivement devant tous les stades par lesquels elle a passé chez les Berbères. »[26]

Puis il propose une diachronie pour chaque tradition dialectale:
La « plus rudimentaire » est le tamazight dont le « rythme [...] est fort ardu à saisir »27. Toutefois, H. Basset remarque non sans raison que la métrique des *timdyazin* est « plus perfectionnée » même s'il n'en dit mot.

[26] *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 309.
27 *Idem*, p. 309. Il est intéressant de noter que l'*izli* est un vers à deux hémistiches pour l'auteur.

Vient ensuite la métrique des *rways* chleuhs décrite par Stumme.
Vient ensuite la métrique touarègue;
Enfin la métrique kabyle « présente même de véritables rimes qui s'entrecroisent et se combine suivant un certain nombre de modes réguliers, de manière à former des strophes. »[28]
Derrière cette chronologie, on soupçonne un modèle explicatif identifié aujourd'hui, le modèle évolutionniste. En effet, si l'indice de la modernité est la rime et la strophe alors le modèle est la poésie française et européenne qui a délaissé l'assonance comme stigmate du Moyen Age. Toutefois, il est curieux de tenir la rime pour un phénomène récent en Europe alors que la poésie du Moyen Age en donne des exemples semblables à ce que l'on trouve en berbère traditionnel.[29]
Il faut ajouter que les corpus examinés (Hanoteau et Boulifa) présentent les poèmes selon la pratique actuelle. Cette pratique a été systématisée par M. Mammeri comme on l'a déjà écrit. Il est donc probable que le complexe du colonisé ait encore joué un mauvais tour aux analystes de la poésie kabyle que furent les élites kabyles du début du siècle. En témoigne ce qu'écrit O. Ould-Braham à propos de l'attitude de Boulifa lors de son voyage au Maroc ou des relations entre Cid Kaoui et R. Basset[30]. Une étude plus précise de la strophe, de la rime et de l'assonance viendra certainement asseoir davantage la métrique que nous proposons.

[28] *Ibidem*, p. 312. Toutefois, l'auteur remarque bien qu'il ne s'agit pas d'une « nouveauté récente » mais il tient cette métrique pour la plus évoluée des métriques berbères.
[29] Voir une synthèse contemporaine de Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie. II.- De la strophe à la construction du poème*, PUF, Paris, 1988.
[30] « Sur une polémique entre deux berbérisants. Saïd Cid Kaoui et René Basset (1907-1909) », *Etudes et Documents Berbères*, 10, p. 5-30 et « Voyages scientifiques de Boulifa. (Maroc, 1905; Kabylie, 1909-1912) », *Etudes et Documents Berbères*, 13, p. 27-78

CHAPITRE 8

LES REGLES DE SCANSION METRIQUE ET LES REGLES LINGUISTIQUES

Les règles de scansion métriques, particulièrement celles qui concernent les géminées par exemple, présupposent le primat du mètre sur l'usage usuel de la langue. Dans ce chapitre, on analysera d'autres phénomènes. En effet, il a été abordé (Bounfour :1984) des faits phonétiques, morphosyntaxiques et lexicaux tous en connexion avec les règles de scansion métriques.

METRIQUE ET PHONOLOGIE

Dans Bounfour (1984), le rapport entre la métrique et la phonologie a été posé en référence aux études phonologiques de l'époque (Boukous : 1979, Saïb : 1977, 1979 et 1982, Guerssel :1976). Trois problèmes ont été traités : le schwa, l'assimilation et le hiatus.

Dans Bounfour (1994), il a été donné un résumé des orientations de ces études en deux écoles :

> « L'école réaliste tient à l'intégrité de deux types de sons, la consonne et la voyelle, et à deux classes de voyelles, les pleines et les ultra-brèves [...]
> L'école théoriciste s'inscrit dans la théorie du consonantisme pur. [...] Il s'agit d'une « androgynisation » des sons lesquels sont tous, sans exception, plus ou moins vocaliques-consonantiques, c'est-à-dire des consonnes plus ou moins faibles pour reprendre la terminologie grammaticale arabe.»[1]

Entre ces deux écoles, la métrique peut-elle choisir ?
C'est ce problème qui sera traité ici à partir de trois thèmes : la place de la voyelle ultra-brève, l'assimilation et le hiatus.

[1] A. Bounfour, « L'écrit parlant et l'écrit silencieux. Le problème de la transcription arabe de la voyelle berbère, *EDB* 11, 1994, p. 129-130

1. *La voyelle ultra-brève*

Dans Bounfour (1984), il a été assumé la nécessité d'introduire la voyelle ultra-brève et malgré son caractère non-phonologique. Toutefois, dans le même ouvrage (1984 : p. 159), la question du matériel linguistique auquel s'appliquent les règles métriques est posé. En effet, les applique-t-on aux énoncés phonétiques ou à leurs représentations phonologiques. Cette question pourrait être de pure théorie mais, en réalité, elle a une visée plus concrète : proposer des règles métriques ordonnées pour transmettre avec transparence ces règles à tout apprenant. On a même pensé, bien sûr, à les automatiser sur machine.
Résumons les principes sur lesquels reposent l'analyse de 1984 : (i) un constat : la place du schwa en poésie n'est pas toujours celle qu'il a dans l'usage phonétique quotidien, (ii) le primat du mètre détermine sa place en dépit, parfois, de l'usage.
Soit le vers suivant et la scansion qui est la sienne :

(1)

a win izzgar, a sidi Ɛli, ɣit-aɣ a ššix[1]
O patron des bovidés, ô Seigneur Ali, secours- nous, ô maître

b. a wi nizz ga ra si dic Ji ɣi ta ɣạ ššix

Ce vers montre en (1a) que sa représentation phonologique et sa représentation phonétique sont identiques. La syllabation métrique en (1b) utilise la représentation en (1a) pour obtenir le mètre requis sans aucune modification phonétique. On peut dire que (1a), c'est-à-dire la représentation phonologique, constitue la forme linguistique requise pour l'application des règles de syllabation métrique. Malheureusement, tous les vers n'ont pas ce genre de représentation aussi transparente, c'est-à-dire des vers à voyelles pleines et seulement pleines. Ils sont même les moins nombreux par rapport à ceux dont la voyelle

[1] Tous les exemples chleuhs sont pris dans un corpus personnel. Une partie non négligeable accompagne ma thèse.

est un e (Saïb et Guerssel) ou une consonne (Boukous, Dell et Emmedlaoui).
Voici le vers qui suit celui en (1) :

(2)

a. iɣ nkka ignwan ad i-tɣịtt iɣ nkka akal
Que je sois dans les cieux ou sur terre, secours-nous !
b. iɣ nekka ygenwan ad i-tɣitt iɣ nekka kal

Dans (2a), on a adopté la représentation phonologique. Dans (2b), on a obtenu la représentation phonétique normale dans l'usage quotidien de la langue grâce à l'application de deux types de règles, celle qui insère le schwa et celle qui harmonise les voyelles en contexte d'hiatus.
Laquelle de ces représentations sert de point de départ pour obtenir la scansion métrique requise par le mètre ? Appliquons-leur les règles dégagées dans le chapitre 5 :

Représentation phonologique

iɣ nkka ignwan ad i-tɣịtt iɣ nkka akal
i a i a a i i i a a a
i kka wa na di ɣi tti kka a ka
i kka wa na dit ɣi tti kka a kal
i.ɣn.kkay.gn.wa.na.dit.ɣi.tti.ɣn.kka.kal

Représentation phonétique

iɣ nekka ygenwan ad i-tɣitt iɣ nekka kal
i e a e a a i i i e a a
i ne kka ge wa na di ɣi tti ne kka ka
iɣ.nek.kay.gen.wa.na.dit.ɣi.ttiɣ.nek.ka.kal

(5) Comparons les deux scansions

i ɣn kkay gn wa na.dit.ɣi.tti. ɣn.kka.kal
v cc ccvc cc cv cv cvc cv ccv cc ccv cvc

iɣ.nek.kay.gen.wa.na.dit. ɣi .ttiɣ. nek.ka.kal
vc cvc cvc cvc cv cv cvc cv ccvc cvc cv cvc

Dans (5a), on remarque les faits suivants : (i) des syllabes de type CC inexistantes pour la scansion métrique, (ii) des

syllabes dont l'attaque est constituée de deux consonnes mais ces dernières étant des géminées, cela est acceptée par la métrique en vertu du statut ambivalent de ces phonèmes.
Dans (5b), on remarque (i) une syllabe marquée en début de vers, ce qui est très rare dans la métrique chleuh, (ii) une suite de trois ou deux syllabes de type CVC mais comme l'une d'ntre elles a pour voyelle un e, cela ne pose pas de problème pour la métrique et (iii) des syllabes à attaque CC mais ce sont des géminées qui, là encore, sont recevables en métrique.
Est-ce le même mètre dans les deux cas ?

(6)

a. UUX UUUX UUUUX
b. XUX UUUX UX UUX

Au plan isométrique, les deux scansions sont identiques (12 syllabes) mais elles n'ont pas le même découpage en pieds, le premier a un 3-4-5 et le second un 1-2-4-2-3. Ont-elles le même rythme ?

(7)

a. UUX/UUUX/UUUUX
S S S S S S S

b. X/UX/UUUX/UX/UUX
S S S S S S S

La règle de conversion rythmique montre que les deux scansions sont identiques (un rythme de 7).
Quelles conclusions en tirer ? Ni l'isométrie ni le rythme ne sont discriminatoires ; seul la scansion en pieds l'est.
C'est ici qu'il faut introduire la thèse du vers à deux hémistiches pour mieux apprécier le caractère discriminatoire de la scansion en pieds :

(8)

a. 1. a win izzgar a sidi Ɛli ɣit-aɣ a ššix
iɣ nkka ignwan ad i-tyitt iɣ nkka akal

2. a win izzgar a wada iḍufn tasawin
iḍuf adrar d luḍa iḍuf-asnt aman

b. 1. a wi nizz ga ra si dic li ɣi ta ɣa ššix
i ɣn kkay gn wa na dit ɣi tti ɣn kka ka

a wi nizz ga ra wa day ḍu fn ta sa win
i ḍu fad ra rd lu ḍay ḍu fa sn ta man

Voici la scansion en pieds de ces deux vers :

(9)

UUX/UUUX/UUUUX # UUX/UUUX/UUUUX
UUX/UUUX/UUUUX # UUX/UUUX/UUUUX

On notera le double parallélisme parfait entre les deux vers et entre leurs deux hémistiches au point que, hormis la dimension prosodico-sémantique, on pourrait y voir un quatrain. Qu'en est-il maintenant de l'autre représentation ?

(10)

a 1. a win izzgar a sidi Ɛli ɣit-aɣ a ššix
iɣ nekka igenwan ad i-tyitt iɣ nekka akal

2. a win izzgar a wada iḍufen tasawin
iḍuf adrar d luḍa iḍuf-asent aman

Voici les résultats de la scansion en syllabes et en pieds :

(11)

a. 1. a wi nizz ga ra si dic li ɣi ta ɣa ššix
iɣ nek kay gen wa na dit ɣi ttiɣ nek ka kal
2. a wi nizz ga ra wa day ḍu fen ta sa win
i ḍu fad rar d lu ḍay ḍu fa sen ta man

b.1. UUX/UUUX/UUUUX # X/UX/UUUX/UX/UUX
2. UUX/UUUX/UUUUX # UUX/X/ ?UX/UUUUX

On notera que les premiers hémistiches des deux vers respectent le double parallélisme syllabiques et, par conséquent, des pieds. En revanche, les seconds sont hétérogènes. De plus, le dernier exhibe une anomalie quant aux règles de scansion syllabique : la consonne d ne peut être

rattachée ni à la coda de la syllabe précédente en vertu de la contrainte sur la surlourde qui ne peut apparaître qu'en fin de vers comme elle ne peut être rattachée à l'attaque de la suivante en vertu de la contrainte sur l'attaque des syllabes métriques qui ne peut comporter pas moins et pas plus d'une consonne sauf en début de vers et dans le cas des géminées. Il va sans dire que ce problème reste insoluble dans ce cadre où les règles phonétiques de l'insertion du schwa ont opéré. Par conséquent, il semblerait que le meilleur cadre pour la scansion métrique est la représentation « phonologique » du vers. Mais, est-ce une représentation vraiment phonologique ? Nullement. Il suffit de noter que la scansion tient compte de la transformation de certaines voyelles en contexte d'hiatus.

2. *Le hiatus*

Rappelons qu'il y a trois cas d'hiatus à considérer :
1. L'effacement de l'une des deux voyelles
2. La rupture du hiatus par l'insertion d'une semi-voyelle entre les deux voyelles
3. La transformation de l'une des deux voyelles en une semi-voyelle.

Là encore, le problème n'est pas aussi simple que le présente la description linguistique. Commençons par illustrer ce dont il s'agit :

(12)

a nšša ad awn ixlf rbbi « Nous sommes rassasiés, que Dieu vous le rende en bien ».
a

b. a argaz « O homme »
a y argaz

c. mklli iɣit rbbi « comme Dieu a sauvé.. ».
yɣit

(31 a) présente le cas où la rupture de l'hiatus se fait, écrit A. Basset (1959), par « contraction ou élision ».
(31 b) présente le cas de l'insertion d'une semi-voyelle entre les deux voyelles et (31c) le cas où une des deux voyelles se transforme en semi-voyelle.

Ces règles sont confirmées par la scansion poétique. Soient les vers suivants :

(12)

a. nẓẓulla qdrt llah a ikaln smḥ-at-aɣ
y

nzzur irdn, a isnm rbbi liyyam
y

b. ur illi umalu iugrn win gma-s n yan
w y

iml rbbi, a rrwa, a k-isug uḥnin a ur k-ikkat
w

Les vers en (12) montrent des voyelles en contexte d'hiatus se transformant en semi-voyelle correspondante. Néanmoins, voici quelques vers qui, si cette règle leur était appliquée, apparaîtraient agrammaticaux alors qu'ils sont métriquement justes:

(13)

a. bismillah, ad daɣ iarm yan awal
w
b. krz, a gma, tayyuga-nk a kkʷn iakʷi lazẓ
w

En effet, la prononciation usuelle attendue est la suivante :

(14)

a. a bismillah ad daɣ yarm yan awal
b. krz, a gma tayyuga-nk a kkʷn- yakʷi lazẓ

Voici la scansion métrique de ces deux vers selon (13) et (14) ::

(15)

a. a bis mi lla ha dda ɣiw rm ya na wal
UX/UUUUX/UUUX
S S S S S S

a'. kr za tag ma ta yyu gan kakk niw ki laẓẓ
UUX/UUUX/X/X/UX
SS SSSS S

b. a bis mi lla ha dday ya rm ya na wal
UX/UUUX/UUUUX
S S S S SS

b'. kr za tag ma ta yyu gan ka kkn ya ki laẓẓ
UUX/UUUX/UUUUX
SS SSS SS

Notons :
Le nombre de syllabes : a = b (11 syllabes) mais b = 11 et b' = 12.
La structure du vers en pieds : a # b (2-5-4 # 2-4-5) et a' # b' (3-4-1-1-2 # 3-4-5).
Les mesures rythmiques : a = b = 6 et a' = b' = 7.
On remarquera que les divergences concernent deux plans, celui du nombre de syllabes et celui des pieds alors que les mesures rythmiques restent inchangées quelle que soit la scansion.
Voyons maintenant la scansion juste et montrons-la en tenant compte du vers à deux hémistiches :

(16)

a bismillah ad day iwrm yan awal
    army lktab is i-gi-s tirra-lli mi ssny
ad day nbdu ssibab rẓmy ṛbbi ayaras
    ad igan win lḥijj ny kmmi a taẓallit

a zzawit ḍif llah ikšm-knt uɛami
    ur issin man lḥmdu s tlla taẓallit
ayyur n ktubr ka y ix^{w}šn yan ittlin
    kerzat a gma tayyuga-nk a k^{w}n yak^{w}i laẓẓ

On notera que la règle du hiatus appliquée dans (16a) est celle qui transforme la seconde voyelle en semi-voyelle alors que dans (16b) la règle transforme la première en semi-voyelle. Pourtant, les deux cas sont identiques sur le plan morphologique et syntaxique : deux verbes (*arm* et *ak^{w}i*) précédés de l'indice de la troisième personne du singulier.

Pourquoi ce traitement différent ? Appliquons les règles de scansion métrique :

(17)

a bis mi lla ha dda yiw rm ya na wal
    a rm ylk ta bi si gis ti rra lli mi ssny
a dday nb du ssi ba brẓ my ṛb ba ya ras
    a di gan wi nl ḥi jjny km ma ta ẓa llit

a zza wit ḍi fl la hik šm kn tu ɛa mi
    u ri ssin ma nl ḥm dus tl la ta ẓa llit
a yyu rnk tu br ka yix^{w} šn ya ni ttl lin
    ker za tag ma ta yyu gan ka k^{w}n ya k^{w}i laẓẓ

On notera les faits suivants : (i) on des 12-syllabes par hémistiche dans les deux poèmes, (ii) si dans (17b) tous les hémistiches sont des 3-4-5-syllabes, dans (17b), les hémistiches impairs sont des 2-5-4 alors que les hémistiches pairs sont des 3-4-5-syllabes. Que peut-on en conclure quant à la règle de l'hiatus ?
Si on scande l'hémistiche 1 de (17a) auquel on aurait appliqué la règle d'hiatus normale comme dans l'hémistiche 4 de (17b), on aurait la scansion suivante :

(18)

a bis mi lla ha dday ya rm ya na wal

Ce qui aboutit à un 2-4-5-syllabes alors que l'hémistiche doit être un 2-5-4 en vertu du principe du parallélisme[3]. On en conclura que le mètre a choisi une règle d'hiatus qui arrange la structure du vers en pieds. Ce qui montre, encore une fois, le primat du mètre sur la langue à condition que les formes choisies soient réalisées dans la langue.

3. *L'assimilation*

Le phénomène de l'assimilation est aussi un bon point de vue pour observer le primat du mètre. En effet, les règles

[3] Le déficit syllabique de ce vers liminaire n'est pas en cause quant à la position de la syllabe marquée interne.

métriques s'appliquent en se conformant aux règles d'assimilations ou en les bloquant quand cela les arrange.
La règle d'assimilation la plus fréquente en poésie est celle où n avant l se transforme en l:. Voici quelques exemples illustrant cette règle :

(19)

n + lḥsab →	lleḥsab	« celui du compte »
yan + lbrzj →	yallberj	« une tour »
win + lḥizz →	willḥijj	« celui du pèlerinage »
hann + lišạrat →	hallišarat	« ce sont les signes »

Dans la poésie, on rencontre ce comportement de *n* devant *l*. Voici deux exemples :

(20)

a. ur ntam γ lwalidayn *l*mut *n l*aman
u.ren.tam.γel.wa.li.day.nel.mu.ten.la.man

b. ur igi bnadm ma γ ismussu ya*n l*xir
u.ri.gib.na.dem.ma.γis.mu.ssu.ya.nel.xir

On remarquera que les trois cas bloquent l'assimilation possible dans un débit rapide voire normal. On comprend que le mètre en ait besoin sinon : (i) dans le premier cas de (20a), on aurait une géminée flottante impossible à placer ni comme coda de la syllabe de gauche ni comme attaque de la syllabe de droite en plus du fait que la syllabe de gauche deviendrait une syllabe marquée qu'elle ne doit pas être, (ii) dans (20b) l'assimilation aurait généré une syllabe marquée précédant la syllabe finale elle-même marquée, ce qui est interdit par les règles de scansion métrique et (iii) dans le second cas de (20a), cela aurait généré une syllabe marquée là où il faut une syllabe non marquée. Il est donc clair que la non application de la règle d'assimilation, ici optionnelle, est déterminée par la règle métrique de distribution des types syllabiques dans le vers.
Toutefois, on peut rétorquer que l'assimilation peut opérer sans avoir les inconvénients relevés ci-dessus, c'est-à-dire que l'on peut avoir les scansions *nel* devenir *lel*. C'est oublier que la transformation de *n* en *l* implique qu'elle forme avec le *l* suivant une géminée et, par conséquent, il devient impossible

de considérer les deux comme deux segments en vertu de la contrainte appelée par Guerssel (1978), la contrainte sur les règles d'assimilation. Elle est formulée comme suit :

(21)

Une règle X Y/Z où un segment X se change en un segment Y, si X prend tous ou quelques traits de Z, alors toutes les frontières entre Y et Z après l'application de cette règle sont effacées par convention.

En d'autres termes, si *n* s'assimile à *l*, il s'ensuit que les deux segments fonctionnent comme des géminées, *ll*. Or, les géminées ont un fonctionnement gouverné par la contrainte d'adjacence . et d'identité que nous empruntons encore une fois à Guerssel (1977 et 1978) :

(22)

Deux segments A1A2 étant donnés où A1 = A2 une règle altère l'adjacence de A1A2, si et seulement si elle altère l'identité de A1 ou de A2

Il est donc clair que, dans les exemples qui nous occupent, si la règle d'assimilation s'applique, on aurait *ll*. Cette suite est régie par la contrainte (22) conjuguée avec (23) : *lel* est agrammaticale parce qu'elle viole les contraint (22) et (23).
On peut donc en conclure que la scansion métrique en (20) veut éviter cette agrammaticalité (violation de (22) et de (23)) mais au prix d'une autre (la non application de la règle d'assimilation).
On peut donc résumer les faits comme suit : (i) la règle d'assimilation de *n* en *l* est optionnelle et, (ii) dans tous les cas, elle est bloquée pour ne pas violer les règles métriques.
Toutefois, l'assimilation s'applique sans dommage ni pour la langue ni pour le mètre. Voici un vers grammatical et métrique :

(23)

a. ha-nn ixf n lḥsab-ann, aywa, kmml fll-as.
b1 ha nnix fel leḥ sa ba nnay wa kem mel fel las
b2 ha nnix fen leḥ sa ba nnay wa kem mel fel las

On voit que l'application ou la non application de la règle d'assimilation ne changera le mètre en aucun cas et n'obligera en rien à enfreindre les contraintes sur les géminées.
Dans d'autres cas, le mètre est obligé d'appliquer la règle d'assimilation. Mais ni la contrainte d'adjacence et d'identité ni la contrainte sur les règles d'assimilation ne sont violées Voici un exemple pour illustrer cette possibilité :

(24)

a . mikk n lkibr ka gi-ny-illan ur nḍir
b1. mi kkell ki ber ka gin yi lla nu ren ḍir
b2. mikk nel ki ber ka gin yi lla nu ren ḍir

L'isométrie est respectée par (24b1) et (24b2). Mais la règle d'assimilation est requise pour construire le mètre sur le plan quantitatif, c'est-à-dire que le mètre requiert une syllabe marquée en deuxième position métrique et non en début de vers. On pourrait dire que cela se peut sans assimilation comme en

(25)

mi kknl ki ber ka gin yi lla nu ren ḍir

Cette représentation est possible (syllabe de type C1C1eC2C3), mais elle n'est pas celle qui est réalisée par la scansion du vers.
Pour en finir avec le rapport de l'assimilation avec la métrique, on va l'élargir car on n'a traité que l'assimilation de n à l. Il est vrai qu'elle est statistiquement d'une présence écrasante. Voici un vers avec sa scansion métrique :

(26)

a. iml rbbi, a rrwa, ak iṣug uḥnin a wr k-ikkat
b.i mrr bbarr wa ki ṣu guḥ ni na wer ki kkat

On constate deux faits : (i) la disparition de *l* de *iml* et (ii) l'apparition d'un m pour en faire *imm* à la place de *iml*. Pourquoi cette assimilation curieuse ? Scandons le vers sans assimilation :

(27)

i ml rb barr wa ki ṣu guḥ ni na wer ki kkat

On note que la troisième syllabe est légère alors qu'elle doit être marquée. C'est la quatrième qui l'est et ceci est amétrique. C'est pourquoi une assimilation régressive était nécessaire. Elle rétablit la syllabe marquée à sa place. Notons que cette assimilation est fréquente dans l'usage des enfants.

4. *Conclusion*

Que ce soit donc la place du schwa, le hiatus ou l'assimilation –phénomènes très important en berbère–, les règles métriques en usent selon leur besoin. Cet usage utilise le caractère optionnel quand il existe (schwa, assimilation) ou des formes qui, agrammaticales, n'en existe pas moins dans la pratique de la langue. Autant on peut réaffirmer le primat du mètre sur les règles phonétiques autant on peut constater que ce primat ne produit jamais des formes aberrantes. Ce comportement est observable aussi dans le lexique.

METRIQUE ET LEXIQUE

1. *Les aléas de la collecte : un exemple*

Des difficultés de la collecte lors d'une enquête sur la poésie, il y en a des plus imprévisibles. On recueille, par un exemple, un poème dicté par le poète dont voici la transcription fidèle :

(1)

innay-ak iwaliwn iy ur cdiln a ykka-tn yan
ima lctubat izzill kiwan ayaras

Si l'on veut scander ces deux vers, voici le résultat :

(2)

a. i nna ya ki wa liw ni xu rec dil nay kka ten yan
b. i ma lc tu ba ti zzill ki wa na ya ras.

On remarquera que (2a) est un 6-4-1-3-syllabes et (2b) un 7-5.-syllabes. Nulle isométrie et nulle correspondance en nombre de pieds. Mieux, le premier est vraiment bizarre alors que le second semble dans la norme des types de vers chleuhs.
Toutefois, dès qu'on demande au même poète la scansion chantée de ce distique, celle de (2a) change totalement :

(3)

a. i wa liw ni γu reɛ dil na yek ka ten yan
b . i ma laɛ tu ba ti zzill ki wa na ya ras

En comparant (2) et (3), on en notera : (i) la disparition du syntagme verbal *inna-yak* en (3a) et (ii) *leɛtubat* devient *laɛtubat*.en (3b).
Est-ce à dire que cela est obtenu uniquement pour arranger le mètre ? En fait, la suppression de *innay-ak*, sorte de signe phatique dans la communication, par le poète lui-même indique que l'on passe d'un dire, celui de la parole normale, à un autre, celui de la parole ritualisée (chantée). *Innay-ak* est un indicateur de début de fragment lors d'une simple communication orale. Cet indicateur a souvent la structure suivante : *innay-ak* + nom du poète. Ainsi, peut-on rencontrer *inna-yak Sidi Ḥmmu* , *inna-yak Lḥajj_Blɛid* etc ...
Cet exemple est le plus simple. Il y a d'autres moyens de distinguer les deux performances qui concernent l'intégrité même du vers. Voici transcrit fidèlement ce que le poète a repéré comme vers avec sa scansion métrique:

(4)

a. ur a bahra yssigut yan a yni ssnγ i tirra
ašku ṭṭlba da ttkrrafn wiyya

b. u ra bah ra yes si gut ya nay ni ssen yi ti rra
aš ku ṭṭl ba datt ker ra fen wi yya

On remarquera que ces vers réalisent les mètres 3-4-5 et 1-4-5 qui ne réalisent aucun des deux parallélismes (isométrie et types syllabiques) nécessaires à leur métricité. De plus la dernière syllabe du vers 2 est une légère alors qu'elle doit être une lourde ou une surlourde.
Voici maintenant, la scansion déduite de celle du poète :

(5)

a. u ra bah ra yes si gut ya na yi ni sseny (pause)
i ti rraš ku ṭṭeł ba datt ker ra fen wi yyaḍ (silence)

On remarquera que : (i) *i tirra* est rejeté dans le second vers, (ii) on rétablit une variante de *wiyya* qui est *wiyyaḍ* pour obtenir une syllabe en fin de vers compatible. Cette différence entre (4) et (5) montre clairement que le dire normal n'est pas toujours sensible au mètre dès que se présentent des cas comme en (4). Le dire normal n'est sensible qu'aux contraintes de la syntaxe et de la sémantique. Par contre, dans la scansion poétique chantée ou psalmodiée, c'est le mètre qui l'emporte et, par conséquent, rétablit tout ce qui, dans la première scansion, touche à l'intégrité métrique du vers. Quel rapport ceci a-t-il avec le lexique ? Avant de répondre à cette question, présentons le cas où les deux scansions se différencient par la substitution de mots ou de lexèmes.

2. *Métrique, synonymie et emprunt*

Voici un exemple :

(6)

a. yan igʷmrn udad išuwwr-as ukan
b. yan igʷmr n udad ilwala-yas ukan

(6a) a été dicté dans un débit normal et (6b) dans la scansion poétique. Comparons les deux vers scandés :

(7)

a. ya nigʷ mer nu da di šuww ra su kan
b. ya nigʷ mer nu da dil wa la ya su kan

(7a) a un mètre 2-5-3 qui n'est pas celui du poème dans lequel s'intègre lequel est un 2-4-5. C'est (7b) qui réalise ce mètre.
On voit alors que le dire normal utilise un lexème dont la fréquence dans le discours quotidien est quasi totale (le verbe *šuwwr* « agir avec douceur »). En revanche, *lwala* est d'un

emploi rare. Toutefois, ni la rareté ni la fréquence n'est la ligne de partage mais le mètre.
Revenons à (4) où l'on rencontre le même phénomène. En effet, le terme *leɛtubat* est la prononciation normale en chleuh nord. En revanche *laɛtubat* apparaît plus arabisée et, en tout cas, fréquente en chleuh du Sous. On voit l'intérêt de telles possibilités dans le lexique : on choisira la forme requise par le mètre[4]
Les exemples ci-dessus montrent que le lexique ne peut échapper au modèle métrique qui agit par suppression, adjonction de lexèmes ou de partie de lexème ainsi que de substitution selon leur structure syllabique et leur place dans le vers.
C'est la substitution qui va retenir notre attention car il est lié à deux problèmes fondamentaux : (i) l'écart c'est-à-dire la question de savoir s'il y a ou non des mots réservés à la poésie et (ii) le problème de la dialectalisation dans son rapport à la poésie.
Commençons par l'écart.
L'exemple en (6) suggère qu'il n'y a pas de mot privilégié pour le discours poétique. La seule contrainte qui s'impose au lexique consiste en ceci : que les lexèmes soient d'une structure syllabique conforme aux règles de syllabation métrique. On a suffisamment illustré cette affirmation pour insister.
Dans beaucoup de vers on rencontre des verbes qui n'ont pas cours dans le parler des Igliwa dont le corpus a servi exclusivement dans ce chapitre. Ils sont empruntés souvent aux parlers du Sous[5].
Voici quelques exemples :

(8)

a. iggut lɛjaj ur nzzill mani ɣ a ṭṭarn
b. ur a bahra issigut yan a ini ssnɣ
c. ak uṣṣaɣ nini ra gi-k ɣʷint luṣiyat

[4] Ce phénomène est massif en poésie. C'est probablement lui qui favorise le plus ce que P. Galand-Pernet appelle la koïne des chleuhs.
[5] Ceci est à la fois le sentiment des poètes lequel correspond à la réalité linguistique.

Les verbes en italiques ne sont presque jamais employés dans le discours quotidien. Mieux : les nouvelles générations ne les connaissent pas sauf les ouvriers qui travaillent dans les fermes et le bâtiment d'Agadir et de sa région De ce point de vue, on peut dire qu'il s'agit soit d'archaïsme soit d'emprunts archaïsants
Les équivalents locaux sont : *iggut = iɛta*, *issigut = issɛta* et *ɣʷi = amẓ*.
Que se passe-t-il si ces équivalents locaux se substituent à leurs équivalents empruntés ? Rien au plan du sens car on a là comme des synonymes[6]. Quant au plan métrique, c'est autrement plus aléatoire :Comparons :

(9)

a. i ggu tele ja ju ren zzill ma ni ɣa ṭṭarn
iɛ ta leɛ ja ju ren zzill ma ni ɣa ṭṭarn

b. u ra bah ra yes si gut ya na yi ni ssenɣ
u ra bah ra yes seɛ tu ya na yi ni ssenɣ

c. a ku ṣṣay ni ni ra gik ɣʷi net lu ṣi yat
a ku ṣṣay ni ni ra gi kam ẓent lu ṣi yat

Par ordre d'agrammaticalité métrique, on peut dire que (9c) est le plus amétrique, suivi par (9a) puis (9b). En effet, dans (9c), l'emploi du verbe *amẓ* produit deux syllabes marquées adjacentes formellement interdites par les règles métriques.
(9a) place une syllabe marquée en début de vers et non là où elle est requise.
(9b) n'a pas de syllabe marquée à la septième position métrique qui y est *tu*.
De ce point de vue, on peut dire que le choix de ces verbes n'est pas déterminé par une volonté d'écart poétique, mais par la contrainte métrique.
Il n'y a pas que les verbes qui se soumettent à ce fonctionnement il y a aussi des substantifs. Voici quelques exemples :

[6] Néanmoins, *ggut* et *ssigut* ont un sème « exagération » qui n'est pas dans *ɛtu* et *ssɛtu*. Dans *ɣʷi*, il y a un sème « fermeté » qui n'est pas dans *amẓ*.

(10)

a. wanna k-innan aggʷn s wanu tinit-as
iɣ inukma <u>ubrid</u> iktm yan aḍar-ns

b. ima <u>laɛtubat</u> izzill kiwan ayaras
nkki llayhnni-k a <u>ddayn</u> asi tasa-nnun
a <u>taššumɛin</u> ngaddamt isufa wakal

Dans (10a), on a sélectionné deux substantifs non utilisés dans le parler local. *anu* a pour équivalent, un emprunt à l'arabe, *lbir* et *abrid* a un équivalent bien connu du berbère et très employé dans la poésie, *ayaras*.
Comparons les vers réels et les vers où ces substantifs sont remplacés par leur équivalent respectif :

(11)

a. wa nna kin na na ggʷens wa nu ti ni tas
wa nna kin na na ggʷen sel bir ti ni tas
b. i ɣi nuk ma web ri dik tem ya na ḍa rens
i ɣi nuk maw ya ra sik tem ya na ḍa rens

Dans (11a), l'emploi de *lbir* place une syllabe réduite dans une place marquée alors que l'emploi de *ayaras* dans (11b) produit deux syllabes marquées l'une à la suite de l'autre. On sait que ces deux réalisations violent les règles métriques. Le choix de *anu* et de *abrid* est donc motivé par les règles de syllabation métrique et non par une recherche de l'archaïsme ou de l'écart.
Revenons à (10) et considérons les exemples en (10b). *laɛtubat*, *ddayn* et *taššumɛin* font partie du lexique local. Ce qui ne fait pas partie du parler, ce sont les réalisations phonétiques de ces lexèmes. Les réalisations naturelles dans le parler sont : *leɛtubat*, *ddin* et *taššemɛin*. Néanmoins, les premières sont naturelles dans des parlers voisins comme celui des Iyʷjdamn et même des Igliwa de Telouet, par exemple. Là encore, la comparaison entre les scansions selon les deux prononciations locale ou empruntée ne laisse aucun doute sur le primat du mètre.
Il est donc raisonnable de conclure que le choix des lexèmes "archaïsants" n'est le signe ni d'une ancienneté du poème, ni d'une recherche esthétique (écart) personnelle ou communautaire. Que ce soit au niveau de la synonymie ou de

la prononciation, le choix des mots est déterminé par la syllabation métrique.
Pour s'en assurer, donnons des exemples où il ne s'agit plus d'emprunts inter-dialectaux mais d'emprunts à l'arabe marocain :

(12)

is ira lmizan ad anɣ inm ši ɣ ufus

Ši est un morphème emprunté à l'arabe très rare en chleuh. Pourtant, son équivalent chleuh est d'un emploi plus que fréquent dans la poésie : il s'agit de *kra*. Voici les deux scansions selon qu'on emploie l'un ou l'autre :

(13)

a.. i si ral mi za na dan ɣi nem ši ɣu fus
b. i si ral mi za na dan ɣi nemk ra ɣu fus

Il est clair que *kra* impose, dans (13b), une syllabe marquée, *nemk*, là où une syllabe non-marquée est requise[7].
L'archaïsme, dans le lexique, n'est pas un but en soi. Il ne l'est pas dans la conscience des récepteurs de cette poésie même si, aujourd'hui, certains jeunes poètes le disent. Cet archaïsme est explicable du seul point de vue métrique. Ainsi une théorie de l'écart ne résoudrait pas le problème de la coexistence dans un même répertoire de *ayaras* et *abrid* si elle place ce dernier comme archaïsant. Or, rien ne s'oppose, en dehors de la syllabation métrique, à ce que tous les équivalents locaux des "archaïsmes" et des "emprunts" soient employés dans la poésie. C'est bien ce qui se passe dans la pratique[8].
Ceci étant, on pourra nous rétorquer que l'existence des emprunts inter-dialectaus, par exemple, signifie que les récepteurs de cette poésie comprennent ces emprunts. En d'autres termes, cela signifie qu'il existe une koiné poétique

[7] A. Roux (1939) a étudié un cas extrême où le poète compose ses vers avec un hémistiche en berbère et l'autre en arabe dialectal qu'on appelle en arabe marocain *lmeṭruz* (littéralement, la chose brodée)
[8] H. Basset, cité par P. Galand-Pernet, ne disait pas autre chose même s'il ignorait en quoi consistait la « mesure » (métrique) : « tous les archaïsmes et tous les néologismes sont permis, et aussi l'introduction de mots étrangers s'ils s'adaptent mieux à la mesure », (p. 264)

chleuh, thèse de Galand-Pernet déjà discutée d'un autre point de vue plus haut (chapitre 2). Voici les termes mêmes de l'auteur

> ""Et cet awal amaziy , ce chleuh littéraire, pose le problème des rapports d'une koiné à fonction esthétique et d'un émiettement de parlers

L'auteur résout le problème ainsi :
1. La langue poétique s'oppose à la langue quotidienne: la première est une koiné alors que l'autre est un ensemble de patois très différenciés sur tous les plans, particulièrement sur le plan lexical.
2. La langue poétique arrive à transcender le local pour les raisons suivantes : (i) l'intercompréhension au niveau de l'aire du chleuh, (ii) le caractère de cette poésie qui est dite "lyrique", (iii) la contrainte des "convenances" qui sont communes, et (iv) les contraintes du caractère oral. Tout cela aboutit à une langue poétique d'une grande économie avec son "prêt-à-dire".
Et l'auteur de conclure :

> "On a vraiment, dans la koiné poétique des chleuhs, une langue commune à tout le groupe..." (p. 267)

On a déjà discuté ce point de vue quant à la langue poétique traditionnelle. Néanmoins quelques touches supplémentaires permettront de nuancer davantage cette thèse même si elle est peut paraître juste dans son principe.
Il n'est pas certain que "la coloration archaïque en arabe du vocabulaire" ressort "à une double exigence" : [celle de] la nécessité culturelle d'un groupe marqué par l'Islam, mais aussi ornement poétique". (C'est nous qui soulignons).
L'analyse du vocabulaire présentée ci-dessus montre bien que la nécessité métrique prime, au niveau explicatif, sur l'esthétique. Comme un locuteur natif ne peut être conscient des mécanismes profonds de la langue, un récepteur de poésie, même connaisseur, ne pouvant accéder à l'explication du mécanisme dira « c'est comme ça », « c'est beau ainsi ». Archaïsmes et emprunts existent mais ils sont explicables par le fonctionnement métrique, quitte à ce que ce fonctionnement soit ressenti comme esthétiquement beau.

MÉTRIQUE ET MORPHOSYNTAXE

Deux problèmes témoigneront du rapport entre la morphosyntaxe et la métrique : les règles d'accord et un certain nombre de problèmes que l'on a concentré sous le titre de syllabe postiche.

1. *L'accord désaccordé*

Le berbère ne connaît pas la distinction française *je-nous/tu-vous* (de majesté ou de politesse). L'arabe moderne, qui l'utilise beaucoup aujourd'hui, en a emprunté l'usage aux langues européennes. Or, dans la poésie berbère, le passage, dans un même vers, du singulier au pluriel ne peut s'expliquer ni par ce genre de distinction ni par l'idée vague de "licences poétiques". On postule que ces licences poétiques ont une motivation qui les expliquent. Mieux, chaque fois que l'on rencontre une licence dite poétique, il est certain que c'est presque toujours un problème métrique. La violation de la règle d'accord, impossible dans le discours ordinaire, nous amène à suivre l'une des deux hypothèses suivantes : (i) celle qui a été défendue ici selon laquelle la métrique ne viole pas les règles linguistiques obligatoires. La phonologie et le lexique l'ont montré. Mais, contrairement à ces domaines, la règle d'accord est obligatoire et, par conséquent, invalide l'hypothèse si la poésie la viole, (ii) ou bien alors, affirmer que le mètre est roi et qu'il agit comme bon lui semble pourvu que cela l'arrange.
Si l'on suit la dernière hypothèse, il suffit de relever toutes les "licences poétiques" (ou violation de règles linguistiques) et dire qu'il en est ainsi parce que cela arrange le mètre sans dire pourquoi. Cette hypothèse a un intérêt: elle décrit les faits. Dans ce sens elle nous intéresse[9]. Toutefois, l'explication qu'elle propose est triviale et dangereuse : c'est elle qui a servi d'alibi à Stumme (1895) pour « corriger » les vers qui n'obéissait pas à sa thèse sur la métrique accentuelle du chleuh.
Les résultats obtenus dans l'analyse des rapports de la métrique, d'une part, et de la phonologie et du lexique d'autre

---

[9] C'est la démarche de Stumme (1895), de Galand-Pernet (1972) et de Jouad (1983)

part, poussent plutôt à explorer la première hypothèse. Rappelons-la : la métrique ne viole jamais de règles obligatoires, mais joue sur le caractère optionnel de telle ou telle règle. Est-ce à dire que la règle d'accord est optionnelle en berbère ? Avant de répondre à la question, quels sont les faits ? Soit le vers suivant :

(1)

a. rwaḥ a gʷma s lḥijj l lmal-inu win-nun
r wa ḥag ma sl ḥi jjl ma li nu wi nnun
S S S S S S S

Viens, ô frère, en pélerinage l'argent mon à vous

(1) montre bien le problème à résoudre : ce vers est une phrase complète; l'actant *gma* est au singulier au début et le pronom anaphorique qui le reprend vers la fin est au pluriel. L'hypothèse qu'il s'agirait d »une formule de politesse est à écarter sinon pourquoi le verbe précédant *gma* n'est pas au pluriel. Corrigeons cette « licence » et scandons le résultat :

(2)

a. rwaḥ, a gma, s lḥijj lmal-inu win-k
b. r wa ḥag ma sł ḥi jjl ma li nu wink
S S S S S S

En comparant (1b) à (2b), on constate que le premier est un 12-syllabes à 7 mesures rythmiques et le second un 11-syllabes à six mesures rythmiques. Il est clair qu'il y a là deux mètres très différents. Or, c'est le premier qui est requis pour l'ensemble du poème et, par conséquent, la violation de l'accord du nombre ne peut s'expliquer autrement. Le mètre violerait-il des règles obligatoires quand cela l'arrange ?
Avant de répondre, considérons la manière dont le berbère traite grammaticalement du neutre.
Le neutre a une réalité linguistique incontestable dans certaines langues naturelles. Dans d'autres, dont le berbère, cette existence s'actualise autrement. Des indices pragmatiques nous mettent sur la voie. On sait que la parole poétique a un statut ambigu : elle est toujours présente et appréciée, mais elle est aussi péjorée (Bounfour : 1984, p.).

C'est ce statut sociolinguistique ou pragmatique qui détermine un certain nombre de structures linguistiques dont la violation de la règle d'accord. Dans le discours ordinaire, cette règle n'est pas violée parce que le discours ordinaire a un statut qui lui est propre, différent de la parole poétique sauf dans des cas très formels. Quand le discours ordinaire dit je, ou nous, il renvoie à un actant unique ou pluriel/collectif, respectivement, mais clairement défini par la situation de discours. Le sujet de l'énonciation est engagé par son discours. Il est mis à sa disposition des moyens discursifs dont la parole pour se dégager de la responsabilité de ce discours. Or, le discours poétique a des incidences immédiates sur la communauté puisqu'il n'est jamais un discours ni solitaire, ni clandestin. Le sujet de l'énonciation poétique doit se cantonner dans une certaine réserve, voire une certaine neutralité. Quand le poète aborde le thème de l'amour, par exemple, il est clair qu'il ne s'impliquera pas d'une manière trop directe pour ne pas enfreindre le sentiment de *lḥšemt* (honte). Linguistiquement, le poète dispose de plusieurs moyens pour atteindre ce but : (j) l'utilisation de *yan* (quiconque), c'est-à-dire l'indétermination, (ii) le collectif qu'on peut réaliser lexicalement par *bnadm* (l'adamique), par exemple, ou grammaticalement par le pluriel, (iii) l'impersonnel qui, sur le plan verbal par exemple, a sa propre forme qu'il partage avec le passif .
Ces trois moyens sont communs au discours ordinaire et au discours poétique. Il en est un autre qui est propre à ce dernier. Non pas la neutralisation de l'opposition singulier/pluriel, mais son brouillage, son oscillation entre les deux. En d'autres termes, le statut ambigu du discours poétique détermine le brouillage de la règle d'accord. Tout se passe comme si le sujet veut parler de lui tout en renvoyant à un sujet collectif et vice versa. Dans une communauté telle que celle-ci, l'individualisme existe et s'exprime, sur certains thèmes - dans certaines conditions - avec un type de discours, en jouant avec le collectif.
Le brouillage de la règle d'accord fait partie de ces moyens. Aucun auditeur ne se trompe sur le contenu du vers et du poème. Le brouillage est une convention et, en tant que telle, elle est lisible, donc grammaticale. Cette grammaticalité n'est pas syntaxique mais socio-pragmatique. En tant que telle, c'est-à-dire motivée par le type de discours et sa situation, la

règle d'accord est obligatoire dans le discours ordinaire, optionnelle dans le discours poétique. Ce caractère optionnelle vise deux objectifs : (i) préserver la métricité du vers et (ii) respecter une règle de convenance discursive (pragmatique).
Statistiquement, la métricité du vers explique le plus grand nombre de cas alors que la règle pragmatique reste opaque. Voici des exemples qui la rendent transparente en indiquant sur quel plan linguistique se situe l'analyse de sa motivation.

(3)

a. rbbaγ agʷzin alliγ imγur ar aγ-ittaγ
a'. rb ba γagʷ zi na lli γim γu ra ra γi ttaγ
ri γi
a''. n rb ra γi

b. ur ntam γ ujddig axlal alliγ i-γut
b'. u rn tam γu jd di gax la la lli γi γut
γaγ
b''. ur γi

Il existe une autre règle d'accord qu'il n'est pas inutile d'analyser : l'accord de genre.
Une première constatation s'impose : cette règle n'est jamais violée quand il s'agit de non-personnes. Voici quelques exemples :

(4)

a. rbbi ssukf-iγi tagust, nx tt-i-tṛz-it
nγ γi-in-tusit ad ur tṛz ula takuf

b. tut-i tγufi tazzl tγis-it ar akal
c. a zzawit ḍif llah ikšṃ-kʷnt uεami
nniγt a ittẓallan ima luqt ur a zraynṭ

Les noms féminins sont en italique ; les morphèmes en gras sont des indices de personne au féminin renvoyant à ces noms.

Néanmoins, on remarque que, dans (4c) et (4d), l'accord de nombre n'est pas respecté contrairement à l'accord du genre[10].
La seconde constatation qui s'impose est celle-ci : chaque fois qu'il s'agit de personne, le féminin disparaît et fait place au masculin. Ceci est systématique, du moins dans la poésie lyrique, et ne peut être comparable à un fonctionnement semblable dans la poésie arabe[11]. Dans la poésie qui nous occupe, trois moyens sont utilisés pour éviter le féminin : (i) la substitution des noms d'animaux aux noms de femmes tels *udad* (mouflon), *atbir* (la colombe) pour ne relever que les plus connus. Ces noms sont tous au masculin, (ii) l'emploi de noms dont le contenu est la relation d'amour ou une qualité de l'être aimé tels *aḥbib* (bien-aimé), *aεdaw* (ennemi, emploi par antiphrase), *zzin* (beauté, emprunt à l'arabe marocain) ou son équivalent berbère *afulki* etc... Ces noms sont tous au masculin, (iii).emploi d'un morphème grammatical, *win-u* (le mien). Ce morphème est au masculin ; son correspondant féminin, *tin-u*,, n'est jamais employé quand il s'agit d'une personne.
Il y a, assurément, une contrainte qui pèse sur ce choix qui ne peut s'expliquer par le mètre uniquement puisque dans certains cas le féminin et l'accord fonctionnent conformément aux règles. Là encore, la contrainte est explicable sur le plan pragmatique de deux manières différentes et complémentaires : sur le plan énonciatif et sociolinguistique.
Sur le plan énonciatif, il faut garder à l'esprit que la poésie n'est pas le domaine réservé des hommes. Un grand nombre de poétesses existent et rivalisent avec les hommes dans des joutes poétiques qu'elles gagnent et qui, par leur célébrité,

---

[10] Dans ces deux cas la motivation du caractère optionnel de la règle d'accord (de nombre) est plus qu'opaque : elle est problématique. En effet, peut-on parler ici de sujet collectif/sujet individuel ? Assurément, à condition de ne pas le situer sur le plan pragmatique mais sur le plan purement grammatical : en berbère, il existe des noms dits collectifs qui peuvent avoir une forme au singulier et/ou au pluriel (*anzadn* "poils", *lluz* "amandes") . *zzawit* "santon" en (4c) et *luqt* "moment" dans (56 d) fonctionnant ici de la même manière, c'est-à-dire qu'il s'agit de tout/tous (les)'santon (s), tout/tous (les) moment (s). Il s'agit donc d'une indétermination dont la fonction rhétorique est la généralisation.
[11] On sait que dans cette poésie, ainsi que dans le *muwaššaḥ* andalou et maghrébin, la bien-aimée est interpellée par un lexème au masculin, *ḥbibi* "mon amour". Mais l'on rencontre très souvent ce même lexème au féminin. Ce qui n'est pas le cas en berbère.

sont retenues par la mémoire collective[12]. Soit le distique suivant

(5)

a yan utbir-ad mẓẓiyn a ittṛbba yan
ig-asn irdn lmida isrs-asn tammnt

Ce vers peut être chanté et dit par un poète et une poétesse[13], sans distinction de sexe donc. Pour que cela soit possible, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé (amant/bien-aimé) doivent être neutres. C'est le masculin qui, en berbère, exprime cette neutralité. Il est l'élément non marqué de l'opposition du genre. Marqué/non marqué (neutre) a une motivation sociale liée au statut de la femme et, par conséquent, au statut de la relation amoureuse dans la communauté. Ce statut est ambigu : l'amour (la femme) est célébrée, certes, mais péjorée aussi. Tout dépend du type discours. En poésie, elle est célébrée par la mise en scène de ses qualités, de ses actions les plus appréciées dans la production masculine. Dans ce genre, appelons-le le genre lyrique, la célébration passe par une forme linguistique neutre, le masculin.
Quand il s'agit de satire, la délicatesse et la réserve disparaissent et font place à l'agressivité. En effet, il n'y a rien à cacher ni de scandale à éviter. Il faut nommer l'adversaire pour mieux l'atteindre. Voici un exemple transparent :

(6)

u mani iga urgaz a wr ukan n sawwal
giy aglawwu s idammn ula tifiras
gan igliwa k-igan tisnt a ttasin
rbbi a wr am-tt-ig ikks-am-tt i tiram[14]

[12] Un poète connu des Ihrissan nous a raconté sa première joute avec la grande poétesse de son clan ; la joute a duré des semaines entières, mais chaque acte se termine au bénéfice de la poétesse. Un jour, le frère aîné du poète en question, réputé maître en la matière, souffla à son cadet une réponse qui fit mouche. La poétesse quitta l'assemblée et la joute prit fin ; depuis ce jour, il fut reconnu comme poète et commença à diriger la *lemt* de son clan jusqu'à ce jour. Cette joute est connue de tous.
[13] Il nous été dicté par une femme.
[14] Voici la traduction pour la clarté de l'argumentation :
D'où vient l'homme pour que- nous sachions quoi dire ?

Il est clair qu'il s'agit d'un duel dont les protagonistes sont bien une femme et un homme. Ce dialogue sous forme de duel concerne l'identité même des deux participants. D'où l'actualisation des pronoms personnels *je/tu* ; par conséquent du genre[15]. Cette identité aurait pu être demandée par la femme d'une manière plus neutre. Son choix, par son caractère abrupt, déclenche un conflit qui se termine à son désavantage. Ce qui est le lot de ceux qui ne respectent pas les conventions de la parole. Appelons ce genre la joute satirique et concluons qu'il est le seul à enfreindre la contrainte énoncée plus haut. On notera au passage qu'il n'y a pas que la poésie lyrique qui soit caractérisée par la réserve dont l'actualisation linguistique est l'emploi du masculin comme genre non-marqué ou neutre.
On ne peut donc pas dire de manière absolue que le féminin est exclu quand il s'agit d'actants humains et en usage quand il s'agit d'actants non-humains à cause du mètre. La motivation métrique n'est pas explicative dans tous les cas alors que la motivation pragmatique l'est. Dans l'accord en nombre, la contrainte pragmatique n'est pas obligatoire alors que dans l'accord en genre, elle l'est absolument et bannit le féminin dans le genre lyrique, par exemple.

2. *La syllabe postiche*

Chaque fois qu'il y a un risque de déficit métrique, le poète a recours à ce qu'on pourrait appeler une syllabe postiche.
Une syllabe postiche est une syllabe qui n'a aucune fonction grammaticale étant entendu que la grammaire inclut le sens. La syllabe postiche a une fonction purement métrique : elle rétablit le déficit syllabique qui risque de rendre le vers amétrique.
De cette définition fonctionnelle découle un principe simple pour distinguer une syllabe postiche de celle qui ne l'est pas :

Je suis aglawu de sang et de physionomie.
Les Igliwa dont tu descends sont des sauliers.
Que Dieu te maudisse et prive ta nourriture de sel.

[15] Remarquons quand même que la femme ne dit pas *je* mais *nous*. Mais elle s'adresse à l'homme en disant bien *tu*. Mais ce *nous* est un collectif renvoyant à la communauté recevant un étranger.

sa suppression ne doit altérer en rien ni le sens ni la structure syntaxique du vers. Considérons les exemples suivants :

(7)

a yuf-i gma tayyuga ula aḥanu n lmal
UU X U U U X U U U U X
a fln-ay-d lwalidayn arra-lli s nmun
UU X U U U X U U U U X

b. a tagant iḥṭṭabn mšawarn flla-m
UU XU U U X U U U U X
a g im iḍr udggʷig iɣli wawwu s lerš
U U X U U U X U U U U X

La syllabe postiche est en première position métrique dans (7a) alors que le a qui est dans la même position dans (7b) n'est pas une syllabe postiche. Il suffit de la supprimer dans les deux d'exemples:

(8)

a. yuf-i gma tayyuga ula aḥanu n lmal
U X U U U X U U U U X
fln-ay-d lwalidayn arra-lli s nmun
U X U U UX U U U U X
*tagant iḥṭṭabn mšawarn flla-m
U X U U U X U U U U X
*g im iḍr udggʷig iɣli wawwu s lerš
U X U U U X U U U U X

Les deux vers en (8a) ne changent en rien: ni sémantiquement ni grammaticalement, mais ils sont amétriques dans le contexte où ils sont actualisés. En effet, au lieu d'être des 3-4-5 comme en (8a), ils sont devenus des 2-4-5. La présence de *a* est obligatoire métriquement.
En revanche, les vers en (8b) sont agrammaticaux et amétriques. La présence de *a* en début de vers est obligatoire grammaticalement et métriquement. En d'autres termes, le a de (8a) et le a de (8b) ne sont pas de même nature grammaticale : le premier est ce que nous avons appelé une syllabe postiche alors que le second est non seulement une syllabe métriquement requise, il est en même temps un

morphème grammatical dont la présence est obligatoire. Le premier *a* de (8b) est un vocatif/interpellatif dont la présence est requise par la structure syntaxique du vers. On reviendra sur ce problème. Le second *a* de (8b) est une conjonction de subordination[16] équivalent en français de pour que dont la fonction est de relier ce vers au précédent.
On dira donc que la syllabe postiche est grammaticalement neutre. C'est-à-dire que sa présence ou son absence n'influence en rien le sens et la structure syntaxique de l'énoncé.
Quand on essaie d'identifier la nature des réalisation de ces syllabes postiches, on est étonné de voir qu'elles sont constitutives de morphèmes grammaticaux dont la liste est très restreindre. Ce sont, selon la terminologie de Aspinion, les suivants : l'interjection *a*, les adverbes *da* et *ukan*, le démonstratif *'ha'* et ses variantes. Les exemples en (8a) illustrent le cas de l'interjection a. Analysons le cas de *ukan* car il est le plus complexe. Voici quelques exemples :

(9)

a.
1. ṭṭbla trgig ukan ihnna lḥal
2. aḍar a yra d lgid ašku ssudan ukan
3 ad ukan grɣ tazzrt yawi rriḥ alim
4. ddunit n isiwidn ḥḥra tt-ukan-lkmɣ
5. ur ukan trxi lmziyt i wanna tt-iran
6. u mani yga wrgaz a wr ukan n sawwal
7. ukan ayt lwajab a yttnbbarn s awal

b.
1. ukan ilma yarnud ar k-akkaɣ i wakal
2. ad ukan gi-snt nggawr a wr tnt-n ffuɣ

Nous avons classé ces exemples en deux catégories selon la nature du changement qu'opère la suppression du *ukan* dans l'énoncé du vers. Dans (9a), la disparition de *ukan* fait disparaître des nuances sémantiques alors que l'énoncé reste syntaxiquement grammatical. Quelles sont les nuances sémantiques qui disparaissent ? Dans chacun des vers de (9a), *ukan* a un sens différent des autres ; ce sont ces sens qui disparaissent : dans (9a1), *ukan* signifie « bel et bien »,

---

[16] R. Aspinion, *Apprenons le berbère*, Editions Félix Moncho, Rabat, 1953, p. 321.

"toujours" dans (9a2), "dès que" dans (9a3), « vraiment » dans (9a4), « très » dans (9a5), « à tort et à travers » dans (9a6) et « alors » dans (9a7).
Dans tous ces cas, l'emploi de *ukan* n'est pas motivé par la métrique uniquement et, par conséquent, n'est pas réalisé pour produire des syllabes postiches.
Dans (9b), la suppression de *ukan* ne change rien dans le sens de l'énoncé. Il est neutre grammaticalement et sa motivation est purement métrique. Par conséquent *ukan* est là pour produire des syllabes postiches nécessaires pour que le vers soit métriquement acceptable.
La grande fréquence de ce morphème dans la poésie ne peut s'expliquer autrement. La motivation purement métrique de morphèmes grammaticaux comme *ukan* montre que ces morphèmes tendent au figement. Sans entrer dans les détails de la morphologie et de la syntaxe de *ha(ti)*, voici quelques exemples qui montrent que ces démonstratifs ont le même fonctionnement en poésie que *ukan* :

(10)

a. ha-nn ixf n lḥsab-ann, aywa kmml flla-s
hati wan ɣ lmnea-yann a f inna limam

b. ima ha bnadm dar-s rrzq n wayyad
hati naḥya ma yi-i bbin tasa ssallan- i-tt

Dans (10a), ha peut ;âtre rendu par "voici", "je te présente" ou "tel est" ; *hati* signifie "c'est". Les supprimer fait disparaître ces nuances. Leur emploi n'est donc pas uniquement métrique. En revanche. Dans (10b), on peut les supprimer sans que l'énoncé change sur le plan sémantique. Comme *ukan*, *ha* et *hati* ont tendance à ce grammaticaliser par figement.
On peut donc dire que les morphèmes qui évoluent vers le figement seront les élus de la métrique pour produire des syllabes postiches nécessaires au mètre. La fréquence presque obsessionnelle de certains d'entre eux, comme *ukan* et ha, témoigne de ce fonctionnement.
Pouvant ouvrir le vers, se trouver au milieu et en fin de vers, la place de la syllabe postiche n'est pas prédictible. Il en est de même de sa structure car ces morphèmes peuvent produire des syllabes marquées ou non marquées comme n'importe quel lexème. Ainsi *ukan* en fin de vers produira une syllabe non marquée (la pénultième) et une syllabe marquée, *kan* (la finale).

CONCLUSIONS

Au terme de ce chapitre, on rappellera que le rapport de la métrique avec la langue est gouverné par le primat des règles de scansion métriques préparant l'accès aux syllabes rythmiques. Toutefois, ce primat ne viole jamais les règles linguistiques phonétiques, lexicales et morphosyntaxiques obligatoires.
Si ce primat du joue sur des règles optionnelles en phonétique (géminées, schwa) et dans le lexique (emprunts inter-dialectaux et à l'arabe), il n'en est pas de même en syntaxe. Toutefois, on a montré que la règle d'accord du nombre n'est violée qu'en vertu d'une règle pragmatique qui stipule que le sujet de l'énonciation humain utilise le pluriel à la place du singulier comme pour avoir une position neutre dans le discours, particulièrement dans la poésie lyrique. Cette règle ne fonctionne pas dans le genre satirique.
Enfin, il est certain que les résultats de cette enquête sur la poésie chleuh mériterait d'être prolongé aux autres traditions dialectales. Toutefois, nos sondages confirment l'ensemble. C'est parce qu'ils sont fragmentaires qu'on ne les a pas incorporés dans ce chapitre.

CONCLUSION

Cette introduction à la poésie berbère aura été à la fois un état des lieux et une avancée dans les études poétiques berbérisantes qui, espérons-le, inspireront des vocations pour hisser les études littéraires au niveau des études linguistiques berbères.

On aura noté que plusieurs chapitres de ces études souffrent encore de plusieurs handicaps qu'il faudrait combler dans l'avenir. En voici quelques uns à titre d'exemples :

Une large enquête sur la terminologie autochtone reste à faire. En effet, on aimerait savoir non seulement comment on appelle le poète et la poésie –recueil de termes—mais comment les communautés berbérophones, sur le terrain, définissent ces termes. Car c'est à partir de ces définitions et des exemples qu'on ne manquera pas de solliciter des enquêtés que l'on peut réellement cerner les différents critères constituant tel ou tel terme. Il en est de même des genres poétiques et des genres littéraires en général. C'est grâce au résultat de ce travail que l'on pourra établir le système littéraire et poétique de telle ou telle aire dialectale ; ce qui permettra une véritable comparaison laquelle sera plus significative quant à une esthétique berbère commune ou à une « dialectalisation » littéraire à l'instar de la dialectalisation linguistique. Cette collecte a un autre enjeu non moins important : elle permettra de poser avec plus de précision les évolutions des différentes traditions et leur diversification. En un mot, elle permettra d'appréhender tout un pan de l'histoire littéraire berbère (chapitres 1 et 2).

Une analyse systématique des corpus déjà publiées ou existants dans ce qu'on appelle la littérature grise est nécessaire à plus d'un titre. Elle permettra de cerner avec plus de précision les thématiques poétiques selon les aires, de les comparer, de dresser un dictionnaire des symboles poétiques aujourd'hui fort utile. On sera aussi attentif aux éléments rhétoriques qui ont rarement été étudiés. Il va sans dire que toutes ces études, dites immanentes (chapitres 3 et 4), préparent non seulement les comparaisons mais aussi l'écriture d'une histoire du discours poétique berbère ainsi que l'histoire de ses mythes et des influences subies en termes d'intertexes.

Il faut, bien entendu, continuer à recueillir des corpus et de les publier avec plus de soins et précision quant à l'inspiration poétique. On peut continuer à s'intéresser aux aires déjà bien documentées car elles continuent de nous réserver des surprises. Toutefois, un effort particulier est nécessaire pour les régions peu ou pas du tout documentée. On citera comme exemple des régions accessibles comme Figuig au Maroc (Kossmann :1997) qui dispose aujourd'hui d'une grammaire et le Chaouia. Il faut aussi reprendre le travail de Ch. De Foucaud sur l'aire touarègue pour le continuer grâce à une relecture de ses résultats et aux textes publiés depuis lors.

Enfin, un grand mouvement de création poétique actuel se manifeste dans toute l'aire berbère, particulièrement en Algérie et au Maroc. De nombreux poètes ont déjà publié des recueils de poèmes, sont connus de leur société et certains ont même reçu des prix littéraires chez eux. Cette production mérite, bien sûr, toute l'attention des analystes car elle pose un problème redoutable – le rapport entre tradition et modernité littéraire – que l'on peut analyser in situ. Il est certain que ce travail enrichira les études sur la poétique de l'écrit, certes, mais aussi de l'oralité.

Si donc ce programme indique les lacunes de notre discipline, il lui trace aussi un chemin passionnant qui, espérons-le, trouvera des compétences pour le mener à son terme.

Voyons maintenant quels sont les avancées du présent travail. On peut en citer trois au moins :

Même s'il n'était pas l'objet de cet ouvrage, le bilan précédent qui, disons-le, est très modeste n'est pas le moindre avantage de ce travail. C'est parce qu'il a été fait par l'auteur que le lecteur peut consulter ce livre. Les quatre premiers chapitres le montrent sans ambiguïté.

En effet, ces quatre chapitres apportent quelques avancées sur les problèmes historiques de la poésie berbère, de son passage de l'oralité à l'écriture et du changement thématique et stylistique qui en découlent. Si la poésie lyrique a du mal à inventer un nouveau langage, la nouvelle thématique, identitaire surtout, tente d'en élaborer un qui oscille entre un lexique marxo-nationaliste (Ferhat) et un autre historiciste critique (Azaykou) pour ne citer que ceux-là. Il n'est pas certain que l'inspiration traditionnelle cède toute la place à ces nouvelles créations. Au Maroc, par exemple, la tradition poétique reste majoritairement écrasante.

Les quatre derniers chapitres sont certainement les plus novateurs. En effet, le chapitre 5 résume la métrique de la poésie chleuh proposée en 1984 (Bounfour :1984) mais le chapitre 6 en généralise l'application au kabyle, au rifain et au tamazight. Les résultats obtenus sont très encourageants ne fusse que dans le fait de voir que le kabyle et le rifain ont des métriques très voisines dont le trait saillant est la présence de la rime et le caractère monorimique du poème dans les deux traditions. En revanche, le chleuh et le tamazignt, avec une métrique identique, ont une poésie sans rime et dont le marquage de fin de vers est différent du kabyle et du rifain. Le chapitre 7 apporte un résultat qui ne manquera pas de surprendre car il va à l'encontre de tous les travaux métriques berbères sur un point précis : la structure du vers. En effet, il a été démontré que l'*asefru* kabyle est un poème dont le vers est de trois hémistiches dont le premier et le troisième sont des 7-syllabes et le second un 5-syllabes. En chleuh, en rifain, et en tamazight, le vers est constitué de deux hémistiches d'un même nombre de syllabes ou de plus ou moins une ou deux syllabes. Mais ce nombre n'est pas fixe. Toutefois, on peut trouver en tamazight des vers de plus de deux hémistiches. On voit alors se profiler tout un champ d'études et de comparaisons fort passionnant. L'une des hypothèses fortes de ce travail est de dire qu'une tradition aussi anciennement liée à l'écrit que l'est la tradition chleuh semble encore plus marquée par l'oralité que la tradition kabyle réputée moins liée à l'écriture. Une enquête plus approfondie doit être menée pour explorer ce thème. Le chapitre 8 donne un exemple d'étude qui pourra être mené sur les autres traditions poétiques dialectales pour permettre, justement, ces comparaisons. En effet, l'examen du corpus poétique traditionnel chleuh montre qu'il y a une primauté du mètre sur les règles linguistiques mais que cette primauté n'enfreint jamais les règles obligatoires ; elle joue surtout avec des règles optionnelles ou ambivalentes comme le comportement des géminées (un ou deux phonèmes), de la voyelle ultra-brève et le hiatus. Une enquête similaire est en cours sur le kabyle, le rifain et le tamazight. Toutefois, il faut préciser que toutes les règles métriques ne sont pas impliquées au même degré dans ce rapport avec les règles linguistiques.

Rappelons, en effet, qu'il y a des règles de scansion métriques comportant les règles métriques élémentaires (RME) et les

règles métriques complexes (RMC). Les premières assignent au vers sa structure syllabique et les secondes sa structure en pieds. Les rapports de la métrique et de la grammaire se situent sur le plan des RME et nullement au-delà. Le primat su mètre sur la langue concerne donc l'unité minimale de la métrique, la syllabe. La distribution des types syllabiques est cruciale pour le parallélisme syllabique quand il existe et pour la mesure rythmique qui, elle, est essentielle pour l'intégrité du vers. Sur ce point, il est apporté des résultats qui méritent d'être testés sur d'autres corpus et de manière systématique dans cette perspective comparatiste et diachronique.

ANNEXES

I

AMARG ET FIN'AMOR[1]

On sait que la langue berbère n'est nulle part enseignée sauf récemment en Algérie et que seule la France dispose d'une institution où le berbère a un cursus complet. On sait aussi que nul état ne proclame cette langue comme sienne dans le pourtour méditerranéen. Pourtant, les Berbères sont au moins aussi anciens que les Grecs et les Phéniciens. Le latin est une langue morte alors que le berbère reste une langue parlée aujourd'hui par des millions de locuteurs.
Il est vrai aussi que les seuls Etats berbères qui dominèrent la Méditerranée occidentale sont oubliés depuis la défaite almohade à Las Navas de Tolosa. Mais combien d'empires se sont effondrés sans qu'on ait oublié leur littérature ! C'est probablement parce que l'on pense que la littérature des Berbères manque d'intérêt. Cette courte étude se veut à contre-courant de cette thèse. Pour ce faire, je partirai d'un conte chleuh (de provenance du Sud marocain où l'on parle un dialecte berbère les plus parlés appelé tachelhit) pour le relier à une des grandes littératures du Moyen Âge, la littérature courtoise.
Ce lien est suggéré par des faits historiques dont celui que signale un spécialiste connu de la littérature médiévale européenne :

> « Au cours des cinq années qui suivent 1210, se produit une série d'événements politiques et militaires manifestant à nos yeux la violence de ces ruptures : en 1212, la victoire de Las Navas de Tolosa, scellant le destin de l'Islam ; en 1213, la défaite des Occitans à Muret, condamnant la civilisation la plus brillante du haut Moyen Age ; [...]. »[2]

---

[1] Cette note a été rédigé grâce aux encouragements amicaux de P. Renard que je remercie de son intérêt et de son écoute d'une rare qualité.
[2] *La mesure du monde*, p. 33. Précisons que le vaincu est le dernier empire berbère de l'Occident musulman.

HEMMU U NAMIR

Il y a plusieurs versions publiées de ce conte. On en trouvera la liste dans ma dernière étude publiée sur ce sujet[3]. Résumons-les en ne retenant que les actions communes à l'ensemble de ces versions.

Hemmu est un jeune homme amoureux et aimée d'une jeune femme exceptionnelle car elle est ou un ange descendu du ciel ou une beauté dont l'éclat dépasse celui du soleil. Pour qu'elle accepte de l'épouser, elle lui pose certaines conditions dont les plus importantes sont : la construction d'une maison exceptionnelle et le fait de tenir secret leur amour, insu de tous y compris ses parents.

Toutefois, la mère de Ḥemmu apprendra cette liaison soit par l'intermédiaire d'un envieux soit par une bavure de l'amant lui-même. La bien-aimée regagnera le ciel et Ḥemmu partira à sa recherche en abandonnant parents, amis, richesse et tout signe identitaire. Grâce à un aigle, il retrouvera sa bien-aimée mais la nostalgie maternelle le précipitera dans les cieux et mourra avant d'atteindre la terre.

Ce résumé permettra de pointer quelques motifs que nous commenterons : l'amour impossible, le secret de cet amour et la quête de la bien-aimée.

L'AMOUR IMPOSSIBLE

La bien-aimée de Ḥemmu s'appelle Tanirt. C'est une sorte de fée qui évoque ce qu'écrit Huchet sur La châtelaine de Vergi :

> « Mal récompensé par le roi de sa fidélité, Lanval bénéficie de l'amour d'une fée qui se donne à lui chaque fois qu'il lui plait de l'appeler, en échange de la promesse du secret de leurs amours. Sollicité par la reine, Lanval la repousse en se déclarant aimé d'une femme à la beauté sans équivalent.

[3] A. Bounfour, « Hemmu u Namir ou l'Oedipe berbère », *Etudes et Documents Berbères* N° 14, p. 119-141. La liste se trouve dans la note 1 p. 119, cinq nouvelles versions traduites en français couvrent les pages 130-141.

> Pressé de la faire connaître, il ne le peut puisqu'en révélant son existence il a transgressé l'interdit et perdu la femme. »[4].

L'essentiel de cette citation est de mettre en parallèle Tanirt du conte berbère et la fée de La châtelaine de vergi puis le secret de l'amour dans les deux cas. Il faut ajouter que le départ de Ḥemmu à la recherche de Tanirt est une manière de dire à sa mère qu'il a un autre amour pour Tanirt que celui qu'il a pour elle. Quoiqu'il en soit, les deux traditions montrent qu'elles extraient

> « la fée de l'Autre-monde et l'humanise(nt) afin de la rendre inaccessible et support de la Loi qui ne livre la femme que pour mieux convier à l'expérience de sa radicale dérobade. Aussi n'appelle-t-elle pas à l'amour, tout au plus y consent-elle avec une réserve que La châtelaine thématise par l'exigence du secret. »[5]

L'amour entre Ḥemmu et Tanirt, est impossible parce qu'il heurte de front les valeurs sociales dominantes (pas de relations amoureuses qui ne soient sanctifiées publiquement par le mariage et par des intermédiaires socialement déterminés, les parents) ; il heurte aussi le statut du libertin franchement déclaré en opposition avec le statut social de Ḥemmu lequel est encore un étudiant en sciences religieuses qui stigmatise l'amour comme une passion satanique. C'est du moins ce que certains vocables du texte balisent de manière explicite. A ce stade, il serait difficile de comparer cet amour impossible à l'amour courtois.

Néanmoins, le fait de le tenir secret, sous serment demandé par la bien-aimée à son amant ne peut laisser indifférent. En effet, Ḥemmu mène une double vie, le jour il est un parmi d'autres dans la société (étudiant) ; la nuit, il est autre (amant ou libertin pour le discours religieux qu'il étudie). Le motif du secret n'est pas le seul à aiguiser notre curiosité.

En effet, le dévoilement de ce secret par le personnage important de l'envieux renforce nos soupçons. Chacun sait combien ce personnage est présent dans la littérature courtoise

[4] J.-Ch. Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire.*, Paris, PUF, 1990, p. 152-153.

[5] *Idem.*, p. 153-154

arabe et européenne. Le caractère impossible de l'amour implique ce type de personnage
Le troisième motif est la quête de la bien-aimée. En effet, tout se passe comme si le cheminement de Hemmu vers sa bien-aimée est un chemin initiatique le long duquel il doit affronter maintes épreuves pour mériter l'amour de sa dame. Le conte le montre sur son cheval traversant des forêts, des déserts et affrontant maints dangers. Tous ces motifs évoquent le chevalier amoureux des troubadours. En se débarrassant de son attirail de chevalier (sacrifice du cheval), il monte un aigle qui va le déposer au ciel où séjourne sa bien-aimée.
Le dernier motif qu'on citera est le temps. En effet, la quête de Hemmu a duré longtemps, très longtemps, puisqu'il a parcouru le monde dans les quatre directions des points cardinaux. En vain.
Est-ce suffisant pour établir des liens entre les deux littératures berbère et courtoises ? L'analogie, fut-elle significative, ne suffit pas pour décréter que le conte berbère a une quelconque filiation avec la littérature courtoise. Certes, mais regardons ce qu'il en est d'une autre poésie berbère plus lointaine des bords de la Méditerranée, l'*Ahellil*, genre poétique du Gourara dans le sud algérien.

LE CAS DU GOURARA

Le thème exclusif de l'ahellil

Mammeri[6] dit, dans la définition de ce genre poétique, « que l'*ahellil* « accompagne presque obligatoirement » (p. 13) toute cérémonie religieuse. Le « presque » nuance donc sa pensée. Cela signifie que l'*ahellil* peut accompagner, parfois, une autre cérémonie que religieuse. N'y aurait-il pas une formulation semblable dans le texte d'Augier[7]? Dans un premier temps, on est frappé par cette affirmation tranchante: « manifestation éminemment profane » (p. 313). Néanmoins deux faits viennent nuancer cet effet: (i) Augier note que les *tolba*-s (les clercs) prennent part à des *ahellil*-s lors de fêtes maraboutiques et (ii) donnent des exemples de fêtes pendant lesquelles se jouent l'ahellil: départ collectif en pèlerinage à la Mecque, ou pour le retour, surtout dans les petits *ksour*-s. Il est considéré

[6] M. Mammeri, *L'ahellil des Gourara*, MSH, Paris, 1984
[7] « Ahellil », *Encyclopédie berbère* III, Edisud, Aix-en-Provence, p. 313-315.

comme obligatoire lors d'un mariage, mais ne se fait jamais pour la naissance, la circoncision ou l'anniversaire d'un enfant (on lui substitue alors tagerrabt, dont le répertoire de chant est en grande partie comme celui de l'*ahellil*). »
Ces deux faits montrent que l'*ahellil*, pour Augier, est aussi religieux vu la participation des *tolba*-s et les circonstances religieuses où il est exécuté. On pourra donc interpréter son affirmation précédente comme une manière toute rhétorique de souligner l'aspect profane comme Mammeri souligne l'aspect religieux de l'*ahellil*. On dira alors que l'*ahellil* est religieux et profane à la fois, que nos deux auteurs soulignent, chacun pour des raisons qui lui sont propres, l'un ou l'autre de ces deux aspects. Ceci est-il cohérent avec ce que l'un et l'autre disent des thèmes.
On peut considérer, dans l'optique de Mammeri, que le thème religieux est omniprésent sinon le seul présent. Voici ce que dit Augier à ce propos:

> « Les invocations aux saints, au Prophète, à Dieu, s'y juxtaposent très librement à la célébration des charmes de la bien-aimée. » (p. 314)

Autrement dit, l'amour voisine Dieu dans tous les poèmes. Ils sont donc indissociables. Il nous manque une caractérisation de cet amour de la part de Augier. Malheureusement, il n'en dit rien . Il est donc clair que les deux auteurs sont d'accord sur ce point. Il s'ensuit que l'*ahellil* est une cérémonie qui peut être profane et religieuse et, par conséquent, on ne peut retenir ce trait dans la définition. A moins que ces deux catégories ne soient pas des catégories opératoires. Cette distinction est pourtant utile dans une société où la sécularisation est très avancée et non dans une société où le religieux domine.

Hypothèse sur la coexistence de l'amour et du religieux

Le thème de l'amour peut apparaître plus difficile à concilier avec la religiosité de l'*ahellil*. Ce n'est pourtant qu'une apparence. Mammeri distingue deux types d'amour: un amour simple et purement physique et un amour plus sophistiqué. Il parle très rapidement du premier comme s'il était marginal et devient prolixe sur le second.

C'est là qu'il nous intéresse. Il réfère ce dernier amour à une tradition courtoise comme il en a existé en Europe médiévale et dans la poésie arabe médiévale et s'interroge sur les influences possibles sans pouvoir apporter de preuves tangibles. En effet, tous les spécialistes du Gourara sont unanimes à dire que leurs informateurs leur déclarent l'existence de manuscrits pouvant attester leurs traditions généalogiques et poétiques mais jamais ils n'ont pu obtenir d'eux un seul de ces prétendus manuscrits. Toutefois, il faut les prendre au mot et considérer avec sérieux le rôle des marabouts et leur culture.

En effet, ce sont d'abord des prédicateurs qui, après le reflux musulman d'Espagne, se sont attaqués aux franges non islamisées de la société berbère dont la communauté gourarie. Tous les historiens de cette période insistent sur le caractère puritain et intransigeants de ces prédicateurs. Quel est alors le contenu de ce puritanisme ? Quelles références dogmatiques utilisent-ils pour convertir le Gourara ? Sans entrer dans le détail, on peut affirmer sans risque d'erreur que la conception de l'amour dit courtois dans l'ahellil est d'inspiration maraboutique et, par conséquent, religieuse mais profane aussi.

Ce qu'en dit Mammeri évoque curieusement la conception de l'amour répandue par les clercs influencés par le hanbalisme[8], particulièrement à partir du XI-XIIème siècle. Lorsque Mammeri relève que l'amour est conçu, dans l'*ahellil*, comme une maladie, comme un aveuglement et une défaite de la raison, on ne peut ne pas penser à des ouvrages comme *Kitâb al-Nisâ* (Le livre des femmes) de Ibn Qayyim al-Jawziyya ou de *Dhamm al-Hawâ* (Blâme de l'amour-passion) de Ibn al-Jawzî lesquels ont été diffusés partout en terre d'islam et qu'on retrouve aujourd'hui encore réédités par les mouvements fondamentalistes. L'amour « courtois » de l'*ahellil* est inspiré par ce courant qui a combattu la poésie courtoise en Orient et en Occident musulmans. C'est dans sa critique de la courtoisie qu'il reprend et, par conséquent, diffuse ses thèmes à son insu. On dira donc que l'amour est

[8] Il s'agit d'un des quatres rites juridiques de l'islam réputé par son « puritanisme » lié à l'histoire de son fondateur Ibn Hanbal (cf. *Encyclopédie de l'islam*)

essentiellement religieux dans la mesure où il s'agit d'en contrôler théologique les débordements et les excès[9].

Le mixage des deux thèmes (amour et religiosité) a été toujours un moyen de contrôler que l'aimée ne soit idolâtrée et que le sentiment soit toujours légitime et raisonnable aux yeux de l'orthodoxie religieuse étant entendu que cette dernière ne peut éradiquer complètement les passions.

C'est pourquoi la fête mixte (hommes et femmes) est problématique dans ce type de société comme elle l'est dans l'ensemble du Maghreb.

C'est pourquoi aussi, il n'est pas étonnant que le thème amoureux se trouve enchâssé entre des fragments de prière ou d'invocation divine, prophétique et sainte. Cela donne au poème une composition très sophistiquée et aux métaphores amoureuses une complexité que seul l'autochtone saisit dans l'immédiateté de la performance alors que l'étranger, même connaisseur de la langue, a besoin d'une longue médiation pour apercevoir qu'il s'agit de l'amour.

Ceci étant rappelé, revenons à notre conte. Là aussi, coexistent des ingrédients religieux et moraux d'une part et l'amour courtois d'autre part. Les premiers sont signifiés par l'apprentissage coranique de Ḥemmu, la sacralisation du maternel, la fête du sacrifice etc ... Les seconds ont été rappelés plus haut ; il faut ajouter que mêmes ceux-là sont couverts du voile religieux puisque l'amour aboutit à un mariage, certes, mais il est sanctifié par la naissance d'un fils.

Il n'est pas sans intérêt d'insister sur cette hantise du contrôle de l'amour par la religion car, lui aussi, évoque la littérature courtoise pour autant qu'on en analyse le statut littéraire..

POESIE, RELIGION ET AMOUR COURTOIS

Il ne s'agit pas de statuer sur le rapport de l'islam en tant que religion réglementant les passions comme l'amour, mais du statut du discours clérical sur un discours lyrique sans perdre de vue les résonances que ce statut peut évoquer quant à la littérature courtoise du Moyen Age.

[9] A. Bounfour, « La fiancée de la passion », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie*, N° II/s.d., Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Talence, p. 53-65

La relation que Tanirt impose à Ḥemmu, sous le serment du secret, évoque celle des « amours courtoises [qui] se réduisent à un face à face narcissique muet dans lequel chaque partenaire se mire dans l'autre ... »[10]. En effet, Tanirt exige, à l'encontre de toute loi divine ou sociale, que Ḥemmu soit tout à elle et que toute parole sur elle soit frappée d'inanité. Entre eux deux pas de parole non plus, entre lui et le dehors aussi et pas de parole sur leur entre-deux comme si l'amour était indicible ou, plus précisément, comme si leur amour ne pouvait s'inscrire dans la langue en tant que système symbolique. Il serait alors analogue de l'amour adamique en Eden. Quoiqu'il en soit, le conte berbère pose l'inadéquation de l'amour et d'une parole qui puisse le dire à/dans la société. De quelle manière ? La parole amoureuse de Tanirt, à laquelle répond Ḥemmu –parole qui engage cet amour la première– est, elle aussi, inadéquate aux codes sociaux. La seule parole libre, c'est-à-dire qui s'autorise d'elle même, est la parole maternelle. En effet, Ḥemmu a une mère qui, voyant son fils liée à une parole d'amour, indépendante de la sienne, s'autorise de la contester. En agissant ainsi, elle se pose vis-à-vis de Tanirt, non pas comme belle-mère (thèse anthropologique) mais comme rivale (thèse psychanalytique). En d'autres termes, elle pose que Ḥemmu est tout à elle en tant qu'il est son fils et, par conséquent, en tant qu'elle est sa mère. Elle destitue ainsi toute prétention féminine dont celle de Tanirt. Mieux, la bien-aimée ne peut être reconnue, du point de vue social, comme vraie femme que pour autant qu'elle est l'égale de la mère de son bien-aimée. Elle ne peut être l'égale de cette mère ou, plus précisément, sa prétention n'est recevable que lorsqu'elle peut prouver, elle aussi, qu'elle est mère. Elle ne le peut que grâce à l'agrément de la mère qui, par cet agrément même, l'institue comme une partie d'elle-même, celle qui est interdite au fils, la dimension désirable réservée au père. Le secret demandé par Tanirt à Ḥemmu consiste en une stratégie, celle d'avoir le temps de prouver aux mères, particulièrement à celle de Ḥemmu mais sans l'agrément préalable de cette dernière, qu'elle peut, elle aussi être mère, c'est-à-dire leur égale en se passant d'elles. En d'autres termes, le secret de

[10] Jean-Charles Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 144

l'amour exigé par Tanirt n'est pas adressé à Ḥemmu mais à elle-même, Tanirt.

Qu'est-ce que Ḥemmu dans ce contexte ? Est-il l'enjeu ? Nullement. Le seul enjeu qui compte est la rivalité féminine qui consiste à capturer l'homme pour que les jeunes puissent dire qu'elles sont aussi puissantes que les anciennes, que les épouses peuvent enfanter comme les mères de leurs époux et sans leur autorisation pour autant que ces derniers soient capables de les féconder. Dans ce sens, l'aimé est celui qui peut démontrer aux yeux de sa mère qu'il tient d'elle, digne de sa mère phallique. C'est pourquoi le discours religieux musulman met en garde, comme dans La châtelaine de vergi d'après Huchet, contre l'amour courtois (fin'amour) comme « conception de l'amour qui prétend faire l'économie de la Loi ou lui substituer le pouvoir exorbitant de la femme. »[11]

Dans cette perspective, il est facile de reprendre tous les motifs du résumé de notre conte de départ On se contentera d'un seul motif, le lieu secret des deux amants.:

La maison secrète des amants répond aux critères exacts de la demeure telles que Zumthor[12] les définit pour le Moyen Age. Un exemple simple le démontre. Le verger et ce qui s'y déroule (l'amour) ignorent non seulement le temps mais aussi « l'individuation que consacrerait un nom. [...] La localisation et l'effusion amoureuse [...] prête sa substance au discours lyrique structuré autour du secret, d'une parole empêchée, ou d'un silence auquel elle s'identifie. »[13]

Or, on sait que le verger est un des lieux de l'amour dans la poésie berbère traditionnelle. Son équivalent citadin est le jardin fleuri que l'on trouve dans les poésies malhun et andalouse maghrébine.

CONCLUSION

On aura compris que la présente note ne prétend être ni historique au sens strict ni rigoureusement génétique. Toutefois, les résonances qu'articule l'interface, qu'est l'auteur de ces lignes, soulignent qu'une des plus grandes littératures méditerranéennes, la littérature courtoise, a des échos –à moins que ce ne soit des origines (aux historiens de nous le

[11] Huchet, *Op. Cit* ., p. 145
[12] *La mesure du monde*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 51-55
[13] *Idem*, p. 149

dire)--jusqu'aux confins de la Berbérie, y compris celle d'aujourd'hui. Après tout, l'expérience amoureuse –comme l'expérience scientifique, politique et artistique– est les expériences où l'universel (la vérité) du sujet s'atteste. C'est pourquoi on peut affirmer sans risque que le méditerranéen, pour autant qu'il s'agisse d'effet de sujet (universel), est vérité de toutes les rives et vice et versa. Il n'y a pas de sujet d'amour insulaire. L'amour est toujours le pont reliant deux corps. Et c'est parce que le pont est, dès sa conception courtoise quelque peu vermoulu, que l'on peut péremptoirement dire qu' « il n'y pas d'amour heureux ».

II

1. Le premier document provient du fonds Roux déposé au LAPEMO à Aix-en-Provence recensé par S. Chaker en 1977 et 1979 et coté dans une enveloppe par V/5/1.

On remarquera que l'écriture est moins soignée que les deux autres : les w et les d ne sont pas toujours bien tracés, les intervalles entre les mots ne sont pas aussi nets que dans la copie définitive. Le caractère « brouillon » du document est attesté par la rature de la septième ligne qui peut s'expliquer d'une autre manière et par les deux lignes ajoutées en marge en petit caractères.
On notera que chaque ligne ne correspond pas du tout à un vers que Roux écrit sur une seule ligne. Le poème est écrit comme s'il s'agissait de prose excepté les lignes en marge. Chacune correspond à un vers de Roux. Mais on voit bien que l'oubli ainsi rattrapé concerne deux unités et non une. Autre preuve de la solidarité, y compris dans la mémoire du poète, de ces deux lignes que nous nommons hémistiches et l'ensemble un vers.

2. Le second document est publié par T. Yacine dans *Poésie et identité*, MSH, Paris, 1987, p. 174.

On notera que chaque ligne est composée de trois segments nettement séparés les uns des autres et graphiquement d'un parallélisme parfait. Chaque ligne est un vers et chaque segment un hémistiche.
L'ensemble est composé de trois paquets de 7 vers chacun. Ce que nous appelons une strophe. Ces dernières sont séparées les unes des autres par un espace, certes, mais elles le sont aussi par un marquage sonore qui est la rime : chacune a sa propre rime régissant les fins de vers et les fins d'hémistiche.

3. Le troisième document est le début d'un manuscrit publié par Boogert et Stroomer dans *Etudes et documents berbères* N° 10/1993, p. 52.

Il est construit sur le même principe que le précédent. Deux traits les distinguent :

1. le vers est ici à deux hémistiches au lieu de trois ; il faudrait s'interroger sur la préférence kabyle au vers à trois hémistiches et la préférence chleuh au vers à deux hémistiches
2. On ne constate pas de strophe dans ce poème.

On pourrait donc dire qu'il y a une composition du poème différente dans ces deux traditions.

أسنت إلا غرس إبكنون

إمه دكيز أبيتغ إغد

ضند لموت إسغل يعن

أرم غلعراش إكبل لكن

إكن إقمدتل إنبس

كيكان دوال تكر

لمحا أبو جرع كبرا روح

تكن تنق أرملا غلعرانش

إكن ا كان تنشغ نكرت

[illegible]

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين [illegible]

[illegible]

Leiden Or. 22.315 fol. [illegible]

INDEX TERMINOLOGIQUE ET NOTIONNEL FRANÇAIS ET BERBÈRE

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

T

V

Z

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne récapitule que les ouvrages théoriques et littéraires très sollicités de manière explicite ou implicite pour les besoins de la démonstration. Pour une bibliographie exhaustive sur les recueils de poèmes berbères et les études critiques berbérisantes, il convient de se reporter aux bibliographies existantes dont les plus importantes sont les suivantes : (i) L. Galand, *Langue et littérature berbères. Vingt cinq ans d'études.*, Paris, Editions du CNRS, 1979. L'auteur y a couvert la période 1954-1966 qui fait suite aux travaux bibliographiques de A. Basset (*La langue berbère*, Londres/Oxford, 1952/1969= couvrant la période 1948-1954) et celle de Ch. Pellat couvrant la période datant de 1954 ; (ii) S. Chaker, *Une décennie d'études berbères (1980-1990). Bibliographie critique*, Editions Bouchène, Alger, s.d. (Cet ouvrage reprend les chroniques de l'auteur publiées dans l'*Annuaire de l'Afrique du Nord*, XX-XXVIII) et (iii) S. Chaker avec la collaboration de A. Bounfour, *Langue et littérature berbères. Chroniques des études XII (1992-1993)*, INALCO, Paris, 1994 puis *Langues et littératures berbères. Chroniques des Etudes XIII (1994-1995)*, L'Harmattan, Paris, 1996.

O. H. Amarir, al-*Ṣiɛr al-Mayribî al-Amâziyi*, Casablanca, Dâr al-Kitâb, 1975

P. Augier, « Ahellil », Encyclopédie berbère III, Edisud, Aix-en-Provence, p. 313-315.

A. Basset, « Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles », *Études et Documents Berbères*, 5, 1989

A. Basset, « Remarques sur la métrique berbère dans quelques vers kabyles », *Etudes et Documents Berbères*, 5, 1989, p. 5-21

A. Basset, « Sur la métrique berbère », *Etudes et Documents Berbères* 2, 1987, p. 83-90.

H. Basset, *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, 1920

R. Basset, *Contes populaires berbères*, Paris, 1887

B. Khouan, *al-al-Ṣiɛr al-Ṣaɛbbî fi Qabîlat Amanuz*, Mémoire de licence, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1976.

K. Bouamara, *Anthologie de poésies kabyles lyriques attribuées à Si Lbachir Amellab* (1861-1930), DEA, Inalco, Paris, 1994

A. Bounfour, « Hemmu u Namir ou l'Oedipe berbère », *Etudes et Documents Berbères* N° 14, p. 119-141. La liste se trouve dans la note 1 p. 119, cinq nouvelles versions traduites en français couvrent les pages 130-141.

A. Bounfour, « L'écrit parlant et l'écrit silencieux. Le problème de la transcription arabe de la voyelle berbère, *Etudes et Documents Berbères* 11, 1994, p. 129-130
A. Bounfour, *Le noeud de la langue*, Edisud, Aix-en-Provence, 1994.
A. Bounfour, *Linguistique et littérature: étude sur la littérature orale marocaine*, Thèse d'Etat, Paris III, 1984.
A. Bounfour, « La fiancée de la passion », *Cahiers du Centre Interdisciplinaire de Méthodologie*, N° II/s.d., Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, Talence
A. Bounfour, « Les vers voyageurs dans la poésie chleuh », *Etudes et Documents Berbères*, 13, 1995, p. 119-124
N. van den Boogert & H. Stroomer, « A Sous Berber poem on the merits of celebrating the Mawlid », *Etudes et Documents Berbères*, n° 10, p. 47-82
N. van den Boogert, *Muhammad Awzal and the Berber literary tradition of the Sous*, Leiden, 1995
A.M. Boyer, *Eléments de littérature comparée. Formes et genres*, Paris, Hachette Supérieur, 1996
P. Brunel dans *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, édit. Par P. Brunel, A.-M. Rousseau et Cl. Pichois, Paris, Armand Colin, 1983
B. Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, 1989.
S. Chaker, « Structures formelles de la poésie », dans *Littérature orale. Actes de la table ronde de juin 1979*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1982, p. 38-47.
S. Chaker, « La langue de la poésie kabyle », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 16, 1984, p. 131-140
S. Chaker, *Linguistique berbère. Etudes de syntaxe et de diachronie*, Editions Peeters, Paris-Louvain, 1995.
M. Chami, « Harb al-Rîf wa l-Ma'thûr al-Shafawî. Shicr al-Muqâwama », *Actes du colloque Questions de littérature marocaine*, Faculté des Lettres, Oujda, p. 411-438
J.-Ch. Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse. Pour une clinique littéraire*, Paris, PUF, 1990
H. Claudot-Hawad, « Ahal », *Encyclopédie berbère*, Aix-en-Provence, Edisud, Vol. III, p. 305-307
B. de Cornulier, *Art poétique. Notions et problèmes de métriques*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995.
Culture (la) tamazight entre la tradition et la modernité, Actes de la quatrième rencontre (du 29 juillet au 5 août 1991), édité par l'Association de l'Université d'été d'Agadir, 1996

E. Dermenghem, *Contes kabyles*, Paris, 1945
J. Drouin, *Un cycle oral hagiographique dans le Moyen- Atlas marocain*, Publications de la Sorbonne/Imprimerie Nationale, Paris, 1975
R. Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, University Press, 1970..
R. Finnegan, *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, University Press, 1977
Ch. de Foucauld, *Poésie Touarègues (dialecte de l'Aheggar)*, Paris 1925 et 1930
L. Frobénius, *Contes Kabyles*, Tome 1, Edisud, Aix, 1995
P. Galand-Pernet, *Recueil de poèmes chleuhs. I Chants de trouveurs*, Paris, Klincksieck, 1972
P. Galand-Pernet, « Le thème de l'errance dans les littératures berbères », *Itinéraires et contacts de cultures*, volume 4-5, pp. 269-310
P. Galand-Pernet, « A propos d'une langue littéraire berbère du Maroc. La koïné des Chleuhs », *Revue de Dialectologie*, Wiesbaden
P. Galand-Pernet, « Critique occidentale et littératures berbères », dans *Littérature orale. Actes de la table ronde*, Alger, OPU, 1982, p. 54-70
P. Galand-Pernet, Littérature orale et représentation du texte : les poèmes berbères traditionnels », *Etude de littérature ancienne* 3, Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure (PENS), 1987, p. 107-118
A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966
A. J. Greimas, « La linguistique structurale et la poétique », *Du sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 271-284.
Groupe µ, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
Groupe µ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Editions Complexe, 1977
A. Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* , PUF, Paris, 1994
Hanoteau, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Imprimerie Impériale, Paris, 1867.
R. Jakobson, Questions de poétique, Seuil, Paris, 1973
S. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss, « Les Chats de Baudelaire », *L'Homme*, I, 1962, 5-21.
A. Kibédi Varga, *Les constantes du poème*, Van Goor, La Haye, 1963.
B. G. Kossmann, *Grammaire du parler berbère de Figuig (Maroc*

oriental), Paris-Louvain, Peeters, 1997
E. Laoust, *Mots et choses berbères*, Augustin Challamel Editeur, Paris, 1920.
E. Laoust, *Noces berbères. Les cérémonies du mariage au Maroc* (édition établie par Cl. Lefébure), Edisud-La Boîte à Documents, 1993.
E. Laoust, *Contes berbères du Maroc*, Paris, 1949
S. R. Levin, *Linguistic Structures in poetry*, Mouton, La Haye, 1962.
B. Lortat-Jacob, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton-EHESS, 1980
Ch. Makhlouf, *Chants de liberté. Ferhat la voix de l'espoir. Textes berbères et français*, L'Harmattan, Paris, 1997
M. Mammeri, « Problèmes de prosodie berbère », *Actes du deuxième congrès international d'études des cultures de la Méditerranée occidentale*, Alger, 1978, XXVII, p.
M. Mammeri, *Cheikh Mohand a dit*, Ceram, Paris, 1989.
M. Mammeri, *L'ahellil des Gourara*, MSH, Paris, 1984
M. Mammeri, *Les Isefra de Si-Mohand*, LD/Fondations, La Découverte, Paris, 1987
D. Merolla, *Gender and Community in the Kabyle Literary Space. Cultural Strategies in the Oral and in the Written*, Research School CNWS, Leiden, 1996.
O. Ould-Braham, « Voyages scientifiques de Boulifa. (Maroc, 1905; Kabylie, 1909-1912) », *Etudes et Documents Berbères*, 10 et 13, p. 5-30 et p. 27-78
J. Molino et J. Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie. II.- De la strophe à la construction du poème*, PUF, Paris, 1988.
J. Molino, « Interpréter », dans Cl. Reichler (sous la direction de), *L'interprétation des textes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1989, p. 3-52..
Y. Ould Bara, Mazrûfa (al-). *Transcription, traduction et annotation*, Paris, Inalco, DEA
M. Peyron, *Isaffen Ghbanin (Rivières profondes). Poésies du Moyen Atlas Marocain*, Wallada, Casablanca, 1993
A. Rabhi, « Quelques poèmes recueillis au village d'Ighil-wis (région d'Aokas, Petite Kabylie) », *EDB*, 13, 1995
A. Renisio, *Etude sur les dialecte berbères des Beni Iznassen, du Rif et des Senhaja de Sraïr. Grammaire, textes et lexique*, Editions Ernest Leroux, Paris, 1930
N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris, 1972.

M. Rovsing Olsen, *Chants et mariages de l'Atlas marocain*, thèse de doctorat de troisième cycle, Nanterre, Université de Paris X, 1984
A. Roux, « Un chant d'amdyaz, l'aède berbère du groupe linguistique beraber », *Mémorial H. Basset*, T. II, p. 237-242.
A. Roux, « Les Imdyazen ou aèdes berbères du groupe linguistique beraber », *Hespéris*, T. VIII, 1928, p. 231-251
M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Le Seuil, Paris, 1983
H. Stumme, *Handbuch des Schilhischen von Tazerwalt*, Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1899
H. Stumme, *Dichtung und Gedichte der Schluh*, Leipzig, 1895 (Traduction manuscrite d'Annie Devergnas-Collin, CEC, Faculté des lettres, Rabat, 1981, sous la direction de A. Bounfour et la collaboration de S. Schmidt
Ph. D. Schuyler, *A Repertory of Ideas : The Music of the Rwais, Berber Professional Musicians from Southern Morocco*, PhD, Université de Washington, 1979
T. A. Van Dijk, « Sémantique structurale et analyse thématique », *Lingua*, 23, 1969, 28-53.
T. Yacin, *Poésie berbère et identité. Qasi Udifella, héraut des At sidi Braham*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1987
M. Yelles-Chaouch, *Le Hawfi, Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, OPU, Alger, 1986
A. Taleb, *Abstraction dans le vocabulaire de base en berbère ; étude des locutions verbales kabyles*, DEA, Inalco/CRB, Paris, décembre 1996
Wastermack, *Marriage Ceremonies in Morocco*, 1914, traduction française en 1921
P. Zumthor, *La mesure du monde*, Paris, Le Seuil, 1993.

TABLE DES MATIERES

PRINTED ON PERMANENT PAPER • IMPRIME SUR PAPIER PERMANENT • GEDRUKT OP DUURZAAM PAPIER - ISO 9706

ORIENTALISTE, KLEIN DALENSTRAAT 42, B-3020 HERENT